В. ЯРХО

АРИСТОФАН

SHOUT
SHARE
IT

- Виктор Ноевич Ярхо
  -
  - I
  - II
  - III
  - IV
  - V
  - VI
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20
  - 21
  - 22
  - 23
  - 24
  - 25
  - 26
  - 27
  - 28
  - 29
  - 30
  - 31
  - 32
  - 33
  - 34

- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63

Виктор Ноевич Ярхо
АРИСТОФАН

По инициативе Всемирного Совета Мира все прогрессивное человечество отмечает в 1954 году две тысячи четыреста лет со дня рождения великого древнегреческого комедиографа Аристофана, одного из замечательных представителей мировой культуры. Вместе с другими памятниками древнегреческой литературы и искусства произведения Аристофана составляют неотъемлемую часть мировой сокровищницы творческих достижений человечества.

Древние греки, жившие и творившие в условиях рабовладельческого общества, проявили свою талантливость и всестороннюю одаренность в самых различных областях науки и искусства и заложили основы современной европейской культуры.

Классическому древнегреческому искусству и литера туре свойственны глубокая вера в человека, идеал гармоничной и цельной личности, ясный и оптимистический взгляд на мир. Эти особенности греческой культуры дали возможность широко использовать ее в борьбе прогрессивного человечества против сил средневековья и реакции. «В спасенных при гибели Византии рукописях, в вырытых из развалин Рима античных статуях перед изумленным Западом предстал новый мир — греческая древность; перед… светлыми образами ее исчезли призраки средневековья», — писал Ф. Энгельс[1].

Во все исторические эпохи античное наследие воспринималось как вечно живая часть прогрессивной культуры, помогающая движению человечества вперед.

«Разве умерла для нас она, эта прекрасная Греция? — писал Белинский в одной из своих ранних статей. — Разве развалины ее храмов и обломки их колонн не свидетельствуют нам о гармонии их размеров, о первобытной красоте роскошных их форм?.. Разве для нас «Илиада»— мертвая буква, немой памятник навеки умершего и навсегда потерявшего свой смысл и свое значение прошедшего, а не источник живого блаженства, величайшего разумного наслаждения изящнейшим созданием общемирового искусства? Разве жизнь греков не вошла в нашу как элемент? Разве не получили мы ее как законное наследие?..» [2]

Основоположники научного социализма К. Маркс и Ф. Энгельс высоко ценили и прекрасно знали античную культуру. Они не только раскрыли социально-экономическую сущность

рабовладельческого способа производства и показали связанные с этим особенности государственного устройства и формы собственности, которые господствовали в античном мире, но и объяснили, почему греческое искусство и литература, возникшие при относительно невысоком уровне общественных отношений, «еще продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном смысле сохраняют значение нормы и недосягаемого образца» [3].

Наследие античной литературы и искусства высоко ценится в нашей стране.

Великий Ленин учил советских людей бережно хранить достояние классической культуры. Сам В. И. Ленин в своих работах нередко использовал образы мифологии, древней истории и литературы[4]. Гениальные оценки древних философов, содержащиеся в ленинских «Философских тетрадях», являются вместе с высказываниями К. Маркса и Ф. Энгельса основой для изучения античной философии.

И. В. Сталин использовал греческий миф о легендарном богатыре Антее, чтобы в образной форме раскрыть мысль о необходимости для Коммунистической партии хранить тесную связь с народом.

Среди замечательных памятников античной литературы почетное место принадлежит творчеству выдающегося древнегреческого драматурга Аристофана, создателя острой, злободневной политической комедии, поднимавшей самые важные вопросы общественной жизни своего времени. В своих комедиях он выступал против накопления богатства в руках отдельных граждан, против разгоревшейся в те годы внутригреческой Пелопоннесской войны. Комедии Аристофана разоблачали богатую правящую верхушку рабовладельческого государства, в интересах которой велась эта война, осуждали политику войны, противопоставляя ей политику союза и дружбы различных народов Греции. Аристофан был замечательным поэтом-патриотом, поэтом-гражданином, великолепным мастером политической сатиры, отдавшим свое огромное дарование борьбе за высокие общественные идеалы.

Творчество великого комедиографа сохранило свое значение до наших дней. «Мужество, беспримерная последовательность и самоотверженность, с которыми он, несмотря на нападки, публично защищал идею мира в разгар войны в городе, охваченном военным возбуждением, — это и многие другие заслуги дают Аристофану право на нашу любовь и почитание», — пишет о древнем поэте журнал «В защиту мира»[5].

Известный борец за мир, старейшая деятельница рабочего и

женского движения Бельгии Изабелла Блюм е речи при вручении ей диплома лауреата международной Сталинской премии, характеризуя «роль женщин в борьбе с угрозой войны», обратилась к комедии Аристофана «Лисистрата» и привела слова героини этого произведения, выступавшей за прекращение войны между греческими государствами [6].

Видные деятели советской культуры и искусства нередко обращались к творческому наследию Аристофана. В первые дни после Октября А. В. Луначарский, размышляя о путях развития советского театра, писал: «Аристофановская комедия, комедия *обозрение* на злобу дня, но подымающая эту сценическую потешную хронику до типичного и непреходящего, займет, как мы надеемся, свое место в рабочем театре»[7]. И действительно, через несколько лет на сцене Музыкальной студии МХАТ под руководством Вл. И. Немировича-Данченко была поставлена с большим успехом комедия Аристофана «Лисистрата». Осуществляя эту работу, Вл. И. Немирович-Данченко видел величие Аристофана как народного поэта, жестоко высмеивающего слабости, пороки и недостатки современной ему Греции. В отличие от реакционных буржуазных литературоведов, третировавших аристофановские комедии как фарс, Вл. И. Немирович-Данченко подчеркивал в них «глубокое и откровенное содержание, заключающее в себе вопросы социально-философского и политического характера», «всегдашнюю глубину замысла и его исполнение» [8].

Живой отклик, который встретило у советской научной и литературной общественности решение Всемирного Совета Мира о праздновании 2400-летия со дня рождения Аристофана, свидетельствует о глубоком уважении советского народа к памяти великого поэта древней Эллады.

При этом, разумеется, нет необходимости модернизировать творчество Аристофана, скрывать его сложность и противоречивость.

Сложна и противоречива историческая эпоха, когда выступал со своими комедиями Аристофан, сложны классовые отношения того времени. Исключительно своеобразна и форма его комедии, первой известной нам литературной комедии в мировом искусстве, десятками нитей связанной с обрядом, культом, языческим праздником. Но, как во всех произведениях истинного искусства, в комедийном наследии Аристофана есть то, что не отошло в прошлое, что пережило века и тысячелетия. Творчество великого греческого комедиографа сохраняет неумирающее значение для современной культуры.

I

Комедии Аристофана невозможно понять, не учитывая специфики тех общественных отношений, при которых они были созданы.

Последняя четверть V — начало IV века до нашей эры, когда творил Аристофан, были периодом кризиса афинской рабовладельческой демократии.

Исторические предпосылки для возникновения этой формы государственного устройства сложились еще в VI веке до н. э., в период формирования рабовладельческого государства на территории Аттики — маленькой греческой области, центром которой являлся город Афины.

Происходившая здесь в течение всего VI века борьба демоса — земледельцев, ремесленников и торговцев — против реакционной родовой аристократии окончилась к концу VI века первой крупной победой демократических сил. Так называемые реформы Клисфена положили конец господству знати, а вместе с тем уничтожили и последние остатки родового строя. «Классовый антагонизм, на котором покоились теперь общественные и политические учреждения, был уже не антагонизм между аристократией и простым народом, а между рабами и свободными, между неполноправными жителями и гражданами»[9] На смену родовому строю пришло классовое рабовладельческое общество.

Победа рабовладельческого способа производства была для своего времени большим шагом вперед по сравнению с родовым строем, она означала переход на новую, более высокую ступень общественного развития.

Уровень производительных сил при первобытно-общинном строе был настолько низок, что один человек мог обеспечить только свое собственное пропитание. Обращать военнопленного в раба в этих условиях не имело смысла: все, что он мог добыть, он должен был съесть. Поэтому в общинах, живших в благоприятных природных условиях, пленника принимали в число членов племени. В большинстве же случаев пленных убивали.

Иное положение возникло на последней, высшей ступени родового общества, когда были освоены скотоводство, возделывание земли, обработка металлов. Теперь рабский труд был уже в состоянии дать известный избыток материальных благ по сравнению с затраченной рабочей силой. Таким образом, рабство обеспечивало возможность разделения труда между людскими массами, занятыми физической работой, и

относительно немногими свободными, которые лишь распоряжались трудом рабов и в силу этого получали свободное время для занятий торговлей, государственными делами, наконец, искусствами и наукой.

«Без рабства не было бы греческого государства, греческого искусства и науки; без рабства не было бы и Рима. А без основания, заложенного Грецией и Римом, не было бы также и современной Европы, — писал Энгельс. — Мы не должны забывать, что все наше экономическое, политическое и умственное развитие вытекло из такого предварительного состояния, при котором рабство было настолько же необходимо, как и общепризнано»[10].

На основе эксплуатации рабского труда в древней Греции сложилась особая форма государственного устройства, выросшая из первобытно-общинного строя и сохранявшая для свободных граждан подобие некоего замкнутого коллектива. Греки обозначали такой самостоятельный город-государство словом «полис». Особенность античного полиса в том и состояла, что он рассматривался гражданами как единый коллектив равноправных рабовладельцев, противопоставляемый массе рабов. «Это — совместная частная собственность активных граждан государства, вынужденных перед лицом рабов сохранять эту естественно возникшую форму ассоциации»[11].

Таким образом, афинский полис носил ярко выраженный классовый характер демократии для меньшинства свободных граждан, диктатуры по отношению к эксплуатируемому классу — рабам.

Рабов использовали во флоте — в качестве гребцов и низшей корабельной прислуги. В невыносимых условиях трудились они в Лаврийских серебряных рудниках, принадлежавших государству. Труд раба ценился дешево. Во второй половине V века известный афинский богач Никий ежегодно отдавал в аренду на рудники одну тысячу рабов, получая за каждого по оболу (4 копейки) в день арендной платы. Но самому Никию эта операция давала в год больше 14 тысяч рублей чистого дохода.

Конечно, только немногие афиняне владели сотнями рабов, подобно Никию. У людей выше средней состоятельности бывало по двенадцать — шестнадцать рабов. Огромное же большинство афинян имело по два-три раба, которых они использовали в качестве слуг по дому и помощников в сельских работах или в ремесле.

При этом следует особо подчеркнуть, что вплоть до конца V века свободный труд крестьянина-земледельца или мелкого ремесленника не был вытеснен трудом рабов; огромных

латифундий, вроде тех, которые были впоследствии так характерны для римского сельского хозяйства, Аттика никогда не знала. «Форма свободной мелкой (парцеллярной) собственности крестьян, ведущих самостоятельно свое хозяйство, в качестве преобладающей нормальной формы… составляет экономическое основание общества в лучшие времена классической древности», — указывал К. Маркс [12].

Именно эти афинские мелкие собственники, освободившиеся в результате реформ Клисфена от гнета знати, вышли впервые в истории на арену общественно-политической деятельности. Консолидация свободных земельных собственников обусловила бурный общественный и культурный подъем Афин в V веке до н. э.

Упрочение социальной базы афинской демократии позволило ей одержать внушительную победу в греко-персидских войнах первой половины V века. Впервые почувствовав себя свободными и равноправными гражданами государства, аттические крестьяне, которые составляли тяжеловооруженное ополчение гоплитов, оказали героическое сопротивление вторгшейся в Грецию армии персидского царя Дария и разбили ее в битве при Марафоне (490 г. до н. э.). Развитие производительных сил позволило афинянам создать также могущественный морской флот, который возглавил соединенные силы греческих государств в борьбе с персидским флотом. Победы в сражениях при Саламине (480 г. до н. э.) и при мысе Микале, у побережья Малой Азии (479 г. до н. э.), в которых афинский флот играл основную роль, навсегда избавили Грецию от угрозы персидского нашествия.

Другим результатом успехов афинян на море было создание так называемого Морского союза, возникшего между Афинами и рядом мелких независимых городов-государств Эгейского архипелага в годы греко-персидских войн. Первоначально каждое из этих государств должно было снарядить для союзного флота известное число военных кораблей с экипажем. Постепенно, однако, для афинских союзников были установлены взносы, соответствующие стоимости кораблей.

Таким образом, получилось, что союзники вносили деньги в казну, которую афиняне с середины V века перевезли к себе и которой они стали распоряжаться по своему усмотрению.

Взамен этого афиняне гарантировали союзникам военную защиту на море. Когда союзники поняли, что они променяли свою независимость на военные гарантии и некоторые из них попытались отложиться от союза, афиняне выступили против недовольных с военной силой. Так, энергично и жестоко были подавлены попытки к возвращению себе независимости со

стороны островных государств Наксоса, Эвбеи, Лесбоса.

Афиняне оправдывали свое право на первенствующее положение в Морском союзе теми заслугами, которые они имели перед Грецией, возглавив отпор персам. Но наедине с самими собой они нисколько не скрывали, что их власть над союзниками есть откровенное насилие. «Власть ваша уже имеет вид тирании: захватать ее считается несправедливостью, отказаться от нее опасно», — говорит в сочинении древнего историка Фукидида руководитель афинской демократии Перикл[13].

Внешнеполитические успехи Афин были тесно связаны с дальнейшим укреплением демократического строя внутри государства. Люди, которые своим ратным трудом завоевали свободу и независимость родной страны, требовали для себя политических прав и в области государственного управления. Хотя остаткам землевладельческой знати и удавалось порой одерживать перевес в ожесточенной борьбе с крепнущим демосом, время ее политического господства ушло безвозвратно.

В середине V века демократия наносит решительный удар по ареопагу — государственному учреждению, находившемуся еще в руках знати, окончательно подрывает этим ее политическое влияние и утверждает господство демократических институтов.

Верховную законодательную власть в Афинах осуществляет теперь всецело народное собрание. Оно выносит решения по вопросам войны и мира, распоряжается расходованием государственных средств, избирает сменяемых ежегодно должностных лиц и принимает у них отчет в несении государственных обязанностей.

Административная власть и подготовка дел для народного собрания принадлежат Совету пятисот (булэ). Его члены избираются жребием по пятидесяти человек от каждой из десяти фил — крупных административных единиц, на которые делится Аттика. Гражданин, избранный в состав Совета пятисот, получает от государства в течение всего года плату за несение общественных обязанностей. Таким образом, даже наименее обеспеченный афинянин может быть избран в Совет, не рискуя оставаться голодным или уморить голодом свою семью — выдаваемого ему жалованья достаточно на содержание семьи средних размеров. Точно так же оплачивается участие в гелиэе, суде присяжных, высшем органе судебной власти, являющемся к тому же наиболее массовым из учреждений афинской демократии, — в судопроизводстве ежегодно принимают участие до шести тысяч человек.

Если прибавить к этому многочисленные мелкие административные должности — всяких казначеев, секретарей,

надзирателей за гаванью, рынком, мерами веса, уполномоченных афинского государства в других городах и т. д. — всего около полутора тысяч человек, — то станет ясно, что едва ли не каждый третий взрослый гражданин из общего числа военнообязанного мужского населения примерно в тридцать тысяч человек принимал в той или иной мере участие в государственном управлении.

Афинская демократия была наиболее прогрессивной формой общественного устройства в древнем мире, опиравшейся на широкую активность граждан. Сами афиняне хорошо это понимали, о чем свидетельствует великолепная речь, вложенная Фукидидом в уста Перикла: «Одним и тем же лицам можно у нас и заботиться о своих домашних делах, и заниматься делами государственными, да и прочим гражданам, отдавшимся другим делам, не чуждо понимание дел государственных. Только мы одни считаем не свободным от занятий и трудов, но бесполезным того, кто вовсе не участвует в государственной деятельности»[14].

В условиях относительно свободного развития личности возникла и достигла в V веке величайшего расцвета афинская литература, представленная именами драматургов Эсхила и Софокла, Эврипида и Аристофана, историков Геродота и Фукидида. В пределах афинской державы жил и творил Демокрит, основоположник самой передовой философии древнего мира — античного материализма. В годы расцвета афинской демократии были сооружены величественные здания Парфенона и Пропилей на Акрополе, созданы скульптуры Фидия, картины Полигнота.

Но нельзя забывать о том, что афинская демократия была демократией для меньшинства.

Так, никаких политических прав не имели рабы. В народном собрании они участия не принимали; если раба вызывали в суд в качестве свидетеля, то давать показания он должен был под пыткой: считалось, что его рабская природа такова, что только физическая боль может вынудить у него правдивое признание.

Но и среди свободных граждан далеко не все пользовались политическими правами. Не могли избираться на государственные должности метеки — переселенцы из других греческих городов, занимавшиеся в Афинах преимущественно торговлей. Никаких политических прав не имели женщины. В случае возникновения какого-нибудь судебного дела — спор о наследстве, злоупотребление имуществом малолетних со стороны опекуна и т. п. — от имени потерпевшей женщины должен был выступать либо муж, либо брат, либо какой-нибудь другой близкий родственник мужского пола.

Как видно, афинская демократия представляла собою достаточно сложное и противоречивое явление. Она была наиболее передовой формой государства в классической Греции и вместе с тем диктатурой эксплуататоров по отношению к рабам и союзникам. К тому же и сам афинский демос не являлся однородной в социальном отношении массой.

Купец и гранильщик камней, крестьянин из пригорода и городской ремесленник, кормчий с военного корабля и рыночный торговец — все они составляли афинский демос, все они сходились на базарную площадь в дни народных собраний, все они по праздникам собирались в храмы, в театр Диониса на представление новой трагедии или комедии. А между тем социально-экономические интересы их далеко не всегда совпадали. Аттический землевладелец средней руки, обладатель небольшого клочка земли, на котором он выращивал оливки и виноград, воевал в годы греко-персидских войн в качестве тяжеловооруженного воина — гоплита — и отстаивал независимость своего отечества в битвах при Марафоне и Платеях. Расцвет афинской державы приносил ему ощутительные выгоды: известковая почва Аттики плохо родила хлеб, а морское могущество Афин обеспечивало земледельцу подвоз дешевого зерна из Причерноморья. В обмен на зерно крестьянин продавал оливковое масло и виноградное вино. Со всего тогдашнего мира свозились в Афины и другие товары; об этом с восхищением рассказывается в одном из сохранившихся фрагментов древнеаттического комика Гермиппа:

> Шлет для мечей рукояти и кожи воловьи Кирена,
> Скумбрию и солонину везут с берегов Геллеспонта,
> А из Италии — скот и крупу из толченой пшеницы;
> …Из Сиракуз — сицилийских свиней нам и сыр доставляют,
> …Снасть карабельную, холст и папирус везут из Египта,
> И благовонья — из Сирии…
> С Крита прекрасного шлют кипарис для богов многочтимых,
> Ливия кость для поделок слоновую нам присылает,
> Родос — изюм и инжир, погружающий в дрему хмельную.
> … Сладкий каштан и миндаль, изумрудом сверкающий, ввозят
> Из Пафлагонии; финики шлют и муку финикийцы,
> А Карфаген поставляет ковры и подушки цветные[15].

При этом аттическое крестьянство вовсе не было склонно к беспредельному расширению морской державы и к рискованным военным предприятиям: ему было довольно того, что оно уже имело.

Иными были интересы других слоев афинской демократии. По мере того как росло морское могущество Афин и все глубже проникал в различные отрасли производства рабский труд, все больше увеличивалось значение в экономической и политической жизни страны торгово-ремесленной рабовладельческой верхушки. Свойственное всякому классовому обществу стремление к увеличению прибыли, погоня за высокими доходами побуждали богатых рабовладельцев — торговцев и хозяев ремесленных мастерских — к дальнейшему расширению сферы влияния Афин, вовлечению в нее новых территорий и людских масс. Эти стремления в значительной части поддерживались и беднейшими слоями городского демоса — безземельными поденщиками, матросами, мелкими ремесленниками. Непосредственно связанные с морской торговлей, находившиеся в экономической зависимости от рабовладельческой верхушки, они были прямо заинтересованы в расширении и укреплении морского господства Афин, в усилении эксплуатации союзников — ведь именно здесь был источник непрерывного обогащения Афин, которое в специфических условиях рабовладельческого полиса служило также средством материальной поддержки малоимущих.

Именно эти массы городского демоса составляли социальную опору так называемого радикального крыла афинской демократии, во главе которого стояли богатые рабовладельцы, тесно связанные с морской торговлей.

Противоречия, наметившиеся таким образом внутри демоса, находились до поры до времени в скрытом состоянии. Но они стали все отчетливее выходить на поверхность, когда разгорелась Пелоннесская война. В ней столкнулись, с одной стороны, Афины и возглавляемый ими Морской союз, с другой — их постоянный соперник в борьбе за гегемонию в Греции, консервативная Спарта, стоявшая во главе целого ряда государств Пелопоннесского полуострова. Начавшаяся в 431 году и продолжавшаяся с небольшим перерывом двадцать семь лет, до 404 года, Пелопоннесская война оказалась в конце концов губительной для Афин не только потому, что она потребовала от государства чрезвычайного напряжения всех людских сил и экономических ресурсов, но и потому, что война привела к обострению классовых противоречий между различными социальными прослойками свободных граждан и подорвала экономическую основу города-государства — независимое мелкое

крестьянское хозяйство.

Эти противоречия вскрылись с особой отчетливостью в результате осуществления плана ведения войны, предложенного Периклом. Дело в том, что сухопутная армия Пелопоннесского союза была в середине V века самой сильной в Греции, превосходя афинское ополчение как по составу, так и по боевой подготовке. С другой стороны, афинский флот не имел себе равных и обладал неоспоримым превосходством на море. Поэтому Перикл предложил перенести основную тяжесть операций на море, блокировать и опустошать Пелопоннес и вынудить этим спартанцев к сдаче. Поскольку аттическим земледельцам грозило в этом случае нашествие неприятельского сухопутного войска, то им было предложено переселиться с семьями н Афины и переждать здесь наиболее трудную пору войны.

С точки зрения стратегической этот план был вполне обоснован, но легко представить себе настроение селян, вынужденных отдать на разорение неприятелю дома и усадьбы, в которые было вложено столько крестьянского труда. «Нелегко им было сниматься с места всем домом, в особенности потому, что после персидских войн они лишь незадолго до того устроились снова со своим хозяйством. Неохотно, с тяжелым чувством покидали афиняне дома и святыни, которые были для них «отцовскими» искони, со времени их старинной государственной организации; они должны были изменить свой образ жизни, и каждый из них покидал не что иное, как свой город. Когда они явились в Афины, то помещений там нашлось только для немногих», — рассказывает Фукидид[16].

Негодование селян, на глазах у которых опустошалась родная земля, и недовольство остальных слоев населения вынужденным бездействием в почти что осажденных Афинах были в первый год войны настолько велики, что народное собрание сместило Перикла с должности первого стратега, которую он занимал бессменно около пятнадцати лет, и наложило на него крупный штраф. Скоро, впрочем, он был реабилитирован и возвращен к руководству государством, но ненадолго: в 429 году он в числе многих афинян пал жертвой эпидемии, разгоревшейся в перенаселенных Афинах.

Смерть Перикла облегчила неизбежный переход руководящей роли в государстве к лидерам наиболее радикальных слоев демократии — представителям рабовладельческой торгово-ремесленной верхушки, хозяевам крупных рабских мастерских, оптовым торговцам, особенно заинтересованным в получении новых источников добычи рабов и сбыте товаров. Земельной

собственностью эти люди обычно не владели, интересы и горести земледельцев беспокоили их мало. Естественно, что они выступали как наиболее яростные сторонники войны до победного конца, наиболее склонные к деспотическому подчинению своим интересам средств и кораблей, поступавших от союзников.

При всем том руководителям афинской демократии после смерти Перикла — таким, как владелец кожевенной мастерской Клеон, ламповщик Гипербол, «фабрикант» лир Клеофонт, — нельзя отказать в энергии, настойчивости и последовательности. Они умели добиваться своих целей и выступая в народном собрании, и принимая на себя военное командование, и, наконец, стремясь привлечь на свою сторону крестьянское население, скопившееся в Афинах, для которого они организовали материальное вспомоществование за счет государства.

События первых пяти лет войны не принесли решающего успеха ни одной из сторон. Правда, афинянам удалось провести несколько морских экспедиций во вражескую страну и опустошить полосу земли вдоль западного побережья Эгейского моря. Но, с другой стороны, спартанцы уже четыре раза вторгались летом в Аттику, разоряли крестьянские усадьбы, вытаптывали виноградники. С наступлением осени они, впрочем, возвращались на родину, так как организовать в разоренной стране в течение всего года кормление оккупационных войск оказывалось им не под силу.

Земледельцы, отсиживавшиеся летом в Афинах под защитой городских стен, после ухода врага возвращались к своему хозяйству, пытаясь использовать его хотя бы в зимние и весенние месяцы. Видимо, им удавалось кое-как прокормиться за счет припрятанных запасов или ранних овощей. Во всяком случае они продолжали считать себя хозяевами своей земли и с нетерпением ждали, когда представится возможность снова навсегда вернуться к ней. Естественно, что с года на год это желание становилось все сильнее, и война все более тяготила аттических земледельцев. Если крестьяне хотели остаться самостоятельными хозяевами, они должны были решительно поднимать голос против войны, за ее прекращение. Как это было сделать?

Газет и журналов в древней Греции не существовало: Политические трактаты, вроде анонимной «Афинской политии» последней четверти V века, имели хождение только в узком кругу богатых олигархов, настроенных враждебно по отношению к афинской демократии. На широкую массу граждан подобные сочинения не могли оказать влияния. Но афинская демократия знала другие средства воздействия на общественное мнение.

Одним из них было обсуждение государственных дел в народном собрании. Здесь нередко возникали споры между представителями различных политических групп и направлений по вопросам войны и мира, государственного управления, отношений с союзниками и т. п. При этом ораторы часто пускали в ход самые различные средства воздействия на душу и разум слушателей: и апелляция к их религиозному чувству, и воспоминания о прежних временах, и трезвые расчеты о материальной выгодности того или иного предложения, и многое другое.

Однако, с начала осени до конца весны крестьянское население составляло в народном собрании меньшинство: вернувшись к своим виноградникам и оливам, земледелец не мог позволить себе такой роскоши, чтобы по меньшей мере два раза в месяц тащиться за двадцать — тридцать километров из своего села в город для участия в народном собрании. Поэтому основную массу в собрании составляли городские жители — ремесленники и беднота, ничего не терявшие от войны и с замиранием сердца слушавшие речи ораторов, которые сулили им в случае победы новые земельные участки на завоеванных землях, новый поток союзнических взносов, новые раздачи и вспомоществования. Пропаганда мира, столь необходимого крестьянам, не могла иметь успеха в такой аудитории.

Иначе обстояло дело в древнегреческом театре, который в условиях афинской демократии являлся подлинной политической трибуной.

* * *

Драматические представления в Афинах ведут свое происхождение от обрядов в честь бога Диониса, покровителя виноградарства, древоводства, а затем и других видов земледелия. Культ Диониса, постепенно вобравший в себя космические представления о смене времен года, о вечной борьбе зимы и лета, о зимнем умирании и весеннем возрождении природы, пользовался особенно широким распространением среди земледельцев и с их победой стал государственным культом Афин.

В его рамках и произошло формирование основных драматических жанров — сначала трагедии, позднее — комедии. При этом включение трагедийных представлений в состав всенародных празднеств в честь бога Диониса относится еще к концу VI века до н. э.

В Афинах было несколько праздников, посвященных Дионису. Для истории театра и драматического искусства особенно важны, два: Великие Дионисии и Леней. Первый приходился на конец марта — начало апреля, второй справляли в конце" января — начале февраля. Начиная с середины V века, после создания Афинского морского союза, Великие Дионисии праздновали особенно торжественно. К этому времени открывалась навигация в Эгейском море, в Афины съезжались представители от союзных городов, привозившие дань — форос. Леней отмечались скромнее, это был как бы «свой», внутренний афинский праздник, но и на нем исполнялись каждый раз новые пьесы.

Театральные представления, которые происходили дважды в год, носили общенародный характер. На них собирались едва ли не все взрослые граждане Аттики: театр Диониса, расположенный под открытым небом естественным амфитеатром на склоне Акрополя, вмещал до семнадцати тысяч человек — втрое больше, чем сходилось на самое важное и многолюдное народное собрание. Представления были не просто развлечением, они входили как составная часть в торжественные религиозные празднества, открывались жертвоприношением в честь богов, совершаемым от лица государства.

У афинского театра была еще одна замечательная особенность, дающая наиболее наглядное представление о его месте в общественной жизни страны: театральные представления носили характер художественного соревнования, происходившего перед многотысячной аудиторией. Судейская коллегия из десяти человек — по одному от каждой филы — выносила в конце празднества решение о достоинствах трагических и комических поэтов. В годы Пелопоннесской войны в состязаниях принимали участие по три соискателя: первая премия означала полный триумф поэта, вторая — несомненный успех, третья — более или менее решительный провал, но именно в данном состязании. На следующий праздник драматург имел полное право представить новую пьесу. Имена победителей: автора, который обычно был и постановщиком своих пьес, первого артиста, исполнявшего заглавную роль, и хорега[17] заносились на мраморную доску. Остатки таких каменных летописей аттического театра дошли до нашего времени и являются историческим документом первостепенного значения.

Афинский театр, возникший в период общенародного подъема, которым сопровождалось формирование демократического государства, сразу же стал ареной борьбы идей и мнений, складывавшихся в обществе. Самые волнующие, самые злободневные проблемы находили выражение в образах,

созданных великими трагиками Эсхилом, Софоклом и Эврипидом.

«Отец трагедии» Эсхил, современник греко-персидских войн, участник сражений при Марафоне, Саламине и Платеях, был поэтом становления афинской демократической государственности. В своей трагедии «Персы» (472 г.) он ярко изобразил победу афинян при Саламине как торжество народовластия, коллектива свободных граждан, далеко превосходящих в моральном отношении подданных персидского даря, бессловесных рабов единодержавного владыки. Прославление гражданского мужества, патриотического долга, героизма составляет смысл другой трагедии Эсхила — «Семеро против Фив».

Одно из самых замечательных творений Эсхила — трагедия «Прикованный Прометей». В образе непримиримого богоборца и защитника человеческого рода титана Прометея Эсхил отразил подъем всех творческих сил афинян, пафос освоения научных знаний, непреклонное стремление людей к достижению поставленных перед собою целей. Величественный образ несгибаемого борца за свои идеалы, за счастье людей, созданный Эсхилом, получил новое осмысление в творчестве Гете, Байрона, Шевченко и многих других писателей и поэтов. Маркс называл Прометея «самым благородным святым и мучеником в философском календаре»[18].

В последнем произведении Эсхила, единственной дошедшей до нас целиком античной драматической трилогии «Орестея» (458 г.), особенно отчетливо раскрывается в системе мифологических образов центральная проблема творчества великого древнего трагика: афинская демократическая государственность, освященная божественным провидением, приходит на смену нравственным нормам родового строя.

В историю мировой литературы Эсхил вошел как «ярко выраженный тенденциозный поэт» [19], основоположник гражданской, патетической и оптимистической по своему идейному звучанию трагедии.

Софокл, второй великий трагик древней Греции, раскрыл в своем творчестве противоречие, в которое вступала личность, начинающая высвобождаться из полисных связей, с требованиями коллективной, общинной солидарности. Драматурга восхищает смелость, решительность, самостоятельность человека. Вместе с тем Софокл чувствует, что полное освобождение личности от обязательств, накладываемых на нее полисной моралью, грозит распадом всему афинскому государству. Видя неизбежность этого кризиса, Софокл воспринимает объективную необходимость

общественного развития как всемогущий рок, таинственную силу, которая в конечном счете подчиняет себе и богов и людей. Но в созданных им образах смелых и сильных героев — Антигоны, Эдипа воплотилось представление поэта об идеале человека, смело вступающего в борьбу с судьбой, принимающего на себя полную меру ответственности за свои поступки перед коллективом граждан.

Мировоззрение Эврипида, младшего современника и постоянного соперника Софокла, складывалось в период кризиса афинской демократии. Как чуткий и вдумчивый художник, он отразил явления, порожденные кризисом полисной идеологии, морали и этики: религиозный скептицизм и индивидуализм.

Боги у Эврипида — это уже не те всеблагие существа, покровители государства и семьи, какими их изображали Эсхил и Софокл. У Эврипида они завистливы, мелочны, мстительны, способны из ревности погубить чистого, честного, смелого человека. Такова судьба Ипполита или обезумевшего Геракла в одноименных трагедиях Эврипида. Внутренний мир человека, обуревающие его страсти — любовь, ревность, радость, печаль — интересуют Эврипида в первую очередь. Созданные им образы — например, Медеи, — отличаются исключительной глубиной психологической характеристики. В отличие от Софокла, показывавшего людей, «какими они должны быть», Эврипид стремился изображать людей такими, «каковы они есть». В своих трагедиях он ставил перед зрителями самые острые проблемы общественной и индивидуальной морали, заставлял их раздумывать над своим местом в обществе, над отношением к жизни и людям.

Общественное значение афинского театра особенно возросло в годы Пелопоннесской войны, когда перед многотысячной аудиторией, собиравшейся из всех деревень и деревушек Аттики, были со всей остротой поставлены вопросы войны и мира. Немало внимания уделяла им трагедия Эврипида, но наиболее актуальным в политическом отношении жанром являлась древняя аттическая комедия, которая и по своему происхождению, и по своим социальным симпатиям, и по художественному обличию была наиболее близка крестьянству и наиболее ему доступна. Именно древняя комедия взяла на себя защиту и представительство интересов аттического земледельца, выполняя свою роль с присущей ей с самого зарождения политической остротой и смелостью.

Древняя аттическая комедия, крупнейшим представителем которой является Аристофан, была жанром очень своеобразным. По свидетельству знаменитого древнегреческого ученого

Аристотеля, она возникла из импровизаций зачинателей хоровых фаллических песен в честь бога Диониса, сведения о которых содержатся также и в других античных источниках. Это сообщение античного энциклопедиста уводит нас в древнейшие эпохи существования человеческого общества.

Фаллические процессии — это обрядовые празднества, посвященные прославлению животворящих сил природы. Первобытный человек, едва только освоивший приручение скота и землепашество, знал уже, что весна и лето несут ему новый урожай, новый приплод скота, сытную еду на всю зиму. Он радостно приветствовал наступление весны, когда пробуждается от зимней спячки природа, покрывается молодою листвою лес, пробиваются из земли первые побеги. И поэтому у самых различных народов отмечались праздники зимнего солнцеворота и весеннего равноденствия, — праздники, до сих пор сохранившиеся в современной христианской обрядности в виде рождества и масленицы. Были такие праздники и у древних греков.

Шумная толпа земледельцев обходила поля и деревни, распевая хором веселые и достаточно откровенные песни в честь богов, посылающих на землю солнечные лучи и дождевую влагу, дарующих обильный урожай и сытную пищу. Такая веселая толпа пирующих называлась по-гречески «комос». Песня («одэ»), исполнявшаяся участниками гулянки, могла быть поэтому названа «комодия», то есть «песня комоса». Отсюда и происходит слово «комедия».

Не исключено, что в состав праздничных увеселений входили также игры ряженых, одетых в маски животных или птиц и разыгрывавших нехитрые сценки. Можно представить себе, что толпа гуляк из какой-нибудь деревни встречалась с такой же толпой из другой деревни, и тогда возникал шуточный спор, перебранка двух хоров или их вожаков. Могло, впрочем, случиться и так, что запевала рассказывал какую-нибудь смешную историю, а хор перебивал его импровизированными куплетами. Как бы то ни было, именно из песен этой веселой и шумной толпы возник зародыш будущей литературной древнеаттической комедии.

При этом особенно важно отметить, что песни хора часто становились средством насмешки и обличения негодных членов общества, которых в условиях родового строя, разумеется, хорошо знал каждый присутствующий. Эти насмешки могли быть направлены против лиц, нарушивших моральные нормы первобытного общежития, — против трусов, опозоривших себя в

бою или на охоте, против алчных родовых вождей, стремящихся урвать себе большую часть добычи.

Древние ученые рассказывают, что в далекие уже для них времена простые земледельцы, притесняемые каким-нибудь богатым человеком, собирались ночью около его дома и распевали песни, изобличающие корыстолюбие и жестокость обидчика. Нашему читателю легко сопоставить эти приемы социальной самозащиты хотя бы с веселым бесчинством парубков, позорящих в песне Голову из гоголевской «Майской ночи». Утром песня крестьян становилась, естественно, достоянием всех соседей, что едва ли могло доставлять удовольствие богачу, ставшему предметом насмешек. Недаром Гоголь говорил, что «насмешки боится даже тот, который уже ничего не боится на свете»[20].

Со временем, повествуют дальше античные филологи, государство оценило общественное значение этих крестьянских обличений (инвектив) и велело исполнителям насмешливых песен повторять их всенародно днем. Первым поэтом, облекшим крестьянские импровизированные инвективы в стихотворную форму, античная традиция считала некоего Сусариона, жившего в первой половине VI века до н. э. Она стремилась связать его деятельность с кратковременным расцветом демократии в пелопоннесском городе Мегарах. Жители Мегар, по сообщению Аристотеля, считали комедию своим изобретением, ссылаясь на то, что она получила в Мегарах широкое распространение в результате происшедшего там демократического переворота [21].

Трудно ручаться за полную достоверность этих сообщений, часть которых дошла до нас через третьи руки, но классовая направленность примитивных крестьянских обличений, элемент персональных нападок на «сильных мира сего» не вызывают сомнений. «Комосы» того именно типа, какой имеет в виду Аристотель, были не просто праздничными процессиями, а политическими деревенскими манифестациями, протестовавшими против разного рода обид и, под покровом бога Диониса, смело и громогласно изобличавшими классового врага»[22].

Другим источником древней комедии послужила элементарная форма народного балагана — шуточная сценка. в которой высмеивается глупый богач, хвастун-ученый, плут или вор. Каждый из них сталкивается с главным героем представления, пытается его обмануть, обокрасть или ущемить его интересы каким-либо иным путем, но сам оказывается в дураках и убегает, осыпаемый ударами, под удовлетворенный хохот зрителей. Такие народные фарсы, существовавшие и в

русских ярмарочных балаганах или петрушечном театре, обычно в яркой гротескной форме обличают носителей социального зла, а главный герой, прикидывающийся дурачком, вызывает наибольшие симпатии зрителей. «Это — непобедимый герой народной кукольной комедии, — говорил Горький о Петрушке, — он побеждает всех и все: полицию, попов, даже чорта и смерть, сам же остается бессмертен. В грубом и наивном образе этом трудовой народ воплотил сам себя и свою веру в то, что — в конце концов — именно он преодолеет все и всех» [23].

Нечто подобное происходило и в древнегреческих народных фарсах, социальная значимость которых возрастала по мере обострения классовых противоречий, приведших к падению родового строя.

Как видно из краткой истории возникновения древней аттической комедии, она была в первую очередь жанром политическим, обличительным и агитационным. Что касается формы литературной комедии, которая пришла на смену импровизированным обличениям, то она сохранила тесную связь с обрядом и народным балаганом.

Так, непременным действующим лицом древней аттической комедии является хор, который сохраняет за собой роль общественного судьи и обличителя, выразителя публицистической мысли автора. По персонажам, составляющим хор, чаще всего дается и название самой комедии: «Птицы», «Осы», «Лягушки» (пережиток звериного маскарада), или «Пирующие», «Льстецы», «Несущие вязанки дров», или комически представленные во множественном числе исторические лица, мифологические персонажи: «Одиссеи», «Архилохи», «Гесиоды».

Непосредственными участниками диалогических сцен являются персонажи, пришедшие в комедию из праздничного балагана. Фарсовое происхождение наложило на них яркий отпечаток: в их облике могут быть резко подчеркнуты толстое брюхо и такой же зад, из-под одежды нередко свисает кожаный бутафорский фалл, они осыпают друг друга ударами, зубоскалят над зрителями.

Слияние хорового и диалогического элементов создает своеобразную композиционную структуру древней комедии. В ней нет привычного для современного читателя деления на акты и явления. Границы отдельных частей комедии определяются песнями хора или сменой диалогических сценок.

Каждая комедия открывается прологом, в начале которого обычно в диалогической сценке излагается экспозиция пьесы и намечается расстановка действующих лиц. Часто пролог развертывается в довольно большую сцену с участием нескольких

лиц, шуточными обращениями к зрителям. Здесь выясняются намерения героя комедии и силы, которые противодействуют их осуществлению: завязывается сюжетный конфликт, который свое дальнейшее развитие получает уже при непосредственном участии хора. Его выход (так называемый парод) на сценическую площадку (орхестру) означает начало новой части комедии.

Обычно хор весьма энергично включается в действие— приходит на помощь герою, попавшему в беду, или, наоборот, выступает против замыслов героя, изложенных в прологе. При этом для выступлений хора на протяжении всей комедии характерно симметричное построение: песни исполняются поочередно полухориями. Непосредственный контакт с действующими лицами комедии устанавливает предводитель хора — корифей, которому принадлежат чаще всего реплики в диалоге с актерами.

Выход хора придает новую остроту борьбе, наметившейся в прологе. Высшего своего напряжения она достигает в сцене агона, то есть спора, также имеющего симметричное построение. Сначала хор исполняет песнь, выражающую его отношение к предстоящему спору, затем его предводитель обращается с краткими словами ободрения к одному из спорящих, после чего тот начинает развивать свои аргументы. Соответственно развертывается и вторая половина агона, в которой первенство принадлежит другому спорящему. Последним выступает обычно тот персонаж, которому суждено одержать в споре победу.

Таким образом, в агоне можно видеть результат слияния хорового и диалогического элементов. При этом балаганные трюки и дурачества встречаются здесь довольно редко: агон — наиболее серьезная часть комедии, как, впрочем, и следующая за ним парабаса — обращение хора к зрителям, обычно не связанное с сюжетом комедии. Парабаса является своеобразным лирическим и публицистическим отступлением, в котором поэт разговаривает с аудиторией о себе, своих замыслах, своих отношениях со зрителями, обсуждает политические вопросы. Таково обычно содержание первой части парабасы — анапестов, исполняемых корифеем.

Затем следуют симметричные выступления полухорий: песенные ода и антода и речитативы предводителей обоих полухорий, так называемые эпиррема и антэпиррема, содержащие прославление родины, богов, обращение к музе, лирические воспоминания о праздниках, картины природы, но здесь же — и нападки на граждан, чье поведение автор считает несовместимым с гражданской моралью. Парабаса представляет, видимо, древнейшее хоровое ядро комедии, разрабатывающее

гражданскую тематику и обличительное по своему основному назначению.

Поскольку содержание конфликта бывает чаще всего исчерпано в конце агона, эпизодические сценки, следующие за парабасой, как правило, уже не двигают действия вперед, а представляют вереницу балаганных сценок, связанных между собою только общим героем. Тут-то и появляются всякого рода претенденты на готовенькое, которых герой высмеивает, посрамляет и в конце концов прогоняет, нередко пуская в ход палку. В этих эпизодах обычно широко используются постоянные типы народной буффонады. Наконец, все подходит к благополучному концу — финальная песня хора (эксод, то есть уход с орхестры) завершает комедию.

Такова была традиционная структура древнеаттической комедии, окончательно сложившаяся, видимо, только в середине V века. Относительно позднее литературное оформление комедии объясняется факторами социального порядка: обличительный характер комедии, направленной против родовой знати, в течение всего VI века препятствовал ее доступу на официальные государственные празднества. Многие десятилетия она оставалась на положении любительских спектаклей, разыгрываемых по деревням. Только в 487/486 году, после победы при Марафоне, ознаменовавшей укрепление крестьянской демократии, комедия получила доступ на государственные празднества Великих Дионисий. Гораздо позже, около 444 года, комедии стали ставить и на другом афинском празднике — Ленеях.

К сожалению, мы почти ничего не знаем о пятидесятилетием периоде существования комедии от 487 года до начала тридцатых годов V столетия. От комедии этого времени сохранилось лишь несколько имен поэтов да названия их произведений. Документальными данными мы располагаем только о поэтах второй половины V века, ближайших предшественниках и современниках Аристофана — Кратете, Кратине, Гермиппе, Телеклиде, Эвполиде и других.

Впрочем, ни одна из их комедий не дошла до нас целиком: остались только отдельные, сравнительно небольшие отрывки, использованные в различных сочинениях позднеантичных ученых, да изредка сухие пески Египта одаряют науку древними папирусами, сохранившими тексты античных комиков. Так, благодаря находкам последних десятилетий мы узнали много нового о комедиях «Дионисалександр», «Богатства» Кратина и «Демы» Эвполида.

Старший современник Аристофана, могучий Кратин, не

боялся нападать на самого Перикла, чья тактика вызвала в первые годы Пелопоннесской войны сильное негодование крестьянства. Он не постеснялся изобразить в комедии «Дионисалександр» «первого мужа Греции» в виде бога Диониса, предводителя козлоногих существ — сатиров, который под видом троянского царевича Париса (Александра) разрешает спор о красоте между тремя богинями, потом похищает прекрасную Елену и этим навлекает войну на Трою, а сам прячется, когда неприятели разоряют троянскую землю. Современники сразу увидели в поведении трусливого бога намек на осторожную тактику Перикла, призвавшего афинян оставить сельские угодья и укрыться за городскими стенами[24].

Что касается насмешек над самим веселым и пьяным богом Дионисом, чей алтарь стоял на театральной орхестре, то они не оскорбляли религиозного чувства афинян в дни веселых праздников в его же честь Но прозвище «царь сатиров» так и укрепилось за Периклом в комедиях 431–429 годов, порицающих его «нерешительность» и «трусость». Что же тогда сказать о нападках Кратина на людей помельче?

> По полям, по лугам он стремился, бурля, неуемным широким потоком,
> Вырывая с корнями платаны, дубы и противников мелкий
> кустарник, — *(Всадники,* 527–528 [25])

вспоминает Аристофан, отдавая дань уважения своему старшему собрату по искусству.

Почти одновременно с Аристофаном выступил на афинском театре и другой талантливейший комедиограф этой эпохи — Эвполид, связанный одно время с Аристофаном тесной дружбой. Эвполид не щадил ни лидера радикальной демократии Гипербола, ни влиятельнейшего аристократа — авантюриста Алкивиада. В древности возникла даже легенда, будто в одном из морских сражений Эвполида утопили по специальному приказу Алкивиада, разгневанного остротой и силой его нападок. Эвполиду же принадлежала одна из самых патриотических и глубоких комедий, проникнутая искренней скорбью о бедствиях государства в тяжелую военную годину, — комедия «Демы»[26].

Политическая тенденциозность и потешная буффонада, искренняя любовь к родной стране и незатейливые шутки легко уживались в том праздничном, веселом и содержательном действе, каким была древнеаттическая комедия. Кратин, Аристофан, Эвполид — эта триада имен была для людей

античного мира символом величайших достижений греческого театра в области боевой, народной, бичующей сатирической комедии.

Но единственным поэтом древней аттической комедии, от творчества которого до нас дошел целый ряд произведений, является Аристофан.

II

Наши сведения о жизненном пути Аристофана, как и о большинстве античных писателей, весьма ограниченны. Облик древнего поэта приходится восстанавливать по его собственным высказываниям, разбросанным в сохранившихся комедиях, по отрывкам из других, полностью не сохранившихся, по отдельным свидетельствам театральных летописей — так называемых дидаскалий, да по кратким жизнеописаниям Аристофана, относящимся уже к более позднему времени.

Аристофан родился около 446 года. Он был афинским гражданином и принадлежал к дему Кидафин из филы Пандиониды. Его отец Филипп имел небольшой земельный участок на соседнем с Аттикой острове Эгине, который афиняне захватили в 431 году. Судя по античным свидетельствам, этот участок достался по наследству и Аристофану. Он получал, вероятно, от него небольшой доход, но значительную часть времени проводил в Афинах, — поэту нужно было находиться в самой гуще городских политических событий, если он хотел быть поэтом древней комедии.

Это обстоятельство нисколько не противоречит давно подмеченной любви Аристофана к природе. Так, он прекрасно знает земледельческий календарь, народные приметы на случай дождя и засухи, сроки вызревания знаков и овощей, может перечислить десятки пород птиц — лесных, луговых, болотных. Удивляться этому не приходится: условия городской жизни в древних Афинах весьма существенно отличались от условий жизни современного города. Афины были невелики, и в каких-нибудь двух-трех километрах от Акрополя господствовала яркая и красочная природа.

Но и городскую жизнь Аристофан знает превосходно.

Нму известны законы и обычаи базарной площади, когда над ней властвуют рыночные торговцы. Он знает город в утренние часы, когда, стоит только прозвучать петушиному крику,

> Как встают для работы ткачи, гончары, кузнецы, заготовщики кожи,
> Мукомолы, портные, настройщики лир, все, кто точит, сверлит и
> строгает,
> Обуваются быстро, хоть ночь на дворе, и бегут…
> *(Птицы,* 490–492)

Знает Аристофан город и в ночные часы, когда небезопасно выйти на улицу: если подвернешься под руку грабителю, придешь домой без плаща. Поэт знает, как живут люди разного социального уровня: в чем ходят богатый аристократ и бедный судья, что они едят, как они развлекаются, как ведут себя за столом, какие песни поют, какие истории рассказывают. Его наблюдательности обязан внимательный читатель сотней подробностей из повседневного быта афинян, деталями, которые придают яркую бытовую окраску тому или иному сценическому типу, той или иной сюжетной ситуации.

И наряду с этим — огромная образованность, великолепное знание эпических поэм Гомера и Гесиода, старинных застольных песен-сколий, дифирамбов модных поэтов, новейших трагедий современников. Подсчитано, что только в сохранившихся целиком комедиях Аристофана содержатся цитаты из сорока шести трагедий Эврипида, использованные в пародийном плане.

Аристофану едва исполнилось девятнадцать лет, когда он, полный необычайно ярких жизненных впечатлений и во всеоружии большой духовной подготовки, вступил на тернистый путь комедийного поэта. Вопрос был в том, каким художественным задачам подчинит он свое богатое дарование: ведь и среди драматургов древней комедии были поэты, уходившие от острых вопросов современности в мир сказки и фантазии.

Аристофан с первых же шагов определяется как поэт-гражданин, поэт-публицист. Он не устает говорить об этом на протяжении всего своего творчества, но, может быть, наиболее яркая самооценка поэта содержится в следующем обращении к зрителям:

> …Он расскажет в комедии правду.
> Он берется хорошему вас научить, чтобы вечно вы счастливы были
> Он не станет вам льстить, мзды не станет сулить, не захочет ни лжи
> ни обмана
> Он не будет хитрить и чрезмерно хвалить, он хорошему граждан
> научит
> *(Ахарняне,* 655–658)

Это было сказано, когда первые произведения поэте уже заслужили высокое признание зрителей, хотя и бьии поставлены им под чужим именем. Впоследствии Аристофан объяснял

нежелание открыть свое имя молодостью неопытностью и неуверенностью в собственных силах, — но и позже, уже в зрелом возрасте, он не один раз доверял постановку своих комедий другим лицам — большей частью опытным режиссерам и актерам Каллистрату или Филониду. К сценическому воплощению своих пьес Аристофан, видимо, не чувствовал особого призвания.

Всего Аристофаном было написано не менее сорока комедий. Из них мы располагаем только одиннадцатью — правда, они дают представление почти обо всем творческом пути поэта. Кроме того, сохранилось довольно много фрагментов из недошедших комедий.

Так, в отрывках, составляющих незначительную часть всего текста, дошла до нас первая комедия Аристофан; «Пирующие», поставленная на Ленеях 427 года. Можно все же догадаться, что в пьесе уже была намечена тема которая станет одной из ведущих в творчестве Аристофана, — противопоставление старинной, патриархальной крестьянской нравственности новым течениям в области вое питания молодежи; эти новшества, по мнению самого поэта и старика-поселянина, героя первой его комедия развращают молодежь и лишают государство достойны его защитников. «Пирующие» встретили положительно отношение судей и зрителей: юному поэту была присуждена вторая премия.

В таком же фрагментарном состоянии сохранилась вторая комедия Аристофана — «Вавилоняне», с которой он выступил на Великих Дионисиях 426 года и завоевал первый приз. Хотя и эта комедия была поставлена от лиц Каллистрата, зрители, конечно, хорошо знали, кто является в действительности ее автором: в мраморном списке победителей на Великих Дионисиях за 426 год высечено имя Аристофана. Сюжет комедии почти не поддается реконструкции по сохранившимся отрывкам и свидетельствам. Можно предполагать, что в виде хора рабов-вавилонян, обслуживающих водяную мельницу афинского Демоса, были изображены союзники. Трудно, однако, сказать, призывал ли Аристофан в этой пьесе вообще к более мягкому обращению с союзниками или разоблачал только злоупотребления должностных лиц, вымогающих у них взятки и взимающих поборы в свою пользу. Зато точно известно, что объектом сатирического изображения являлся в этой комедии ряд должностных яиц во главе с самим лидером радикальной демократии Клеоном.

Поскольку на Великих Дионисиях присутствовали многочисленные гости от союзных городов, задетый за живое Клеон возбудил против Аристофана судебный процесс, обвиняя поэта в дискредитации государственной власти перед лицом

подчиненных союзников. Поэту удалось, правда, выпутаться из этого дела, но уже две следующие, в политическом отношении исключительно острые комедии он предпочитает показывать на Ленеях, потому что

> На этот раз не сможет клеветать Клеон,
> Что при гостях злословлю я о родине:
> Одни мы на Ленейском представлении.
> *(Ахарняне,* 502–504)

Именно на Ленеях, «среди своих», поставил Аристофан в написанных после «Вавилонян» комедиях все основные вопросы общественно-политической жизни, волновавшие Афины в первое десятилетие Пелопоннесской войны: война и мир, афиняне и союзники, народ и государство, демократия и ее вожди.

Эти комедии, наиболее важные для опенки мировоззрения и художественных принципов Аристофана, сохранились полностью до наших дней.

* * *

Главной целью деятельности Аристофана в середине двадцатых годов V века до н. э. является борьба против Пелопоннесской войны, убеждение все еще слишком пылких сторонников военной партии в преимуществах мирной жизни.

Следует иметь в виду, что в самом начале войны, во время первых вторжений спартанцев, аттические земледельцы были настроены воинственно, не отдавая себе отчета в бедствиях, которые им грозили. Наибольшую активность в этом отношении проявляли жители самого большого аттического дема Ахарн, поставлявшие три тысячи гоплитов — значительную часть всего афинского ополчения. Именно этих земледельцев-ахарнян и представляет хор первой из дошедших до нас комедий Аристофана, которая так и называется «Ахарняне». Поставленная на Ленеях 425 года, она принесла Аристофану первую премию. Это свидетельствует не только о художественной ценности комедии, но и о том, что поэт сумел выразить в ней мысли и сомнения, владевшие большинством зрителей.

И в самом деле, уже в прологе, составляющем экспозицию комедии, содержится все необходимое для раскрытия ее центральной политической идеи, а, следовательно, и для развития сюжета, который строится на столкновении противоборствующих сил.

Крестьянин Дикеополь («справедливый гражданин»), рано утром явившийся на площадь для народных собраний, твердо намерен добиваться в собрании обсуждения вопроса о мире, столь необходимого крестьянам: война нарушила привычный уклад жизни и быта земледельца, оторвала его от источников существования.

> Мне город мерзок. О село желанное!
> Там не кричит никто: «Купите уксусу!
> Вот угли! Масло!» Торги там неведомы.
> Село приносит все без покупателя… —
> *(Ахарняне,* 33–36)

жалуется Дикеополь.

Однако собрание не оправдало его ожиданий. Вместо того, чтобы удовлетворить справедливые стремления крестьянства, оно тратит время попусту на выслушивание отчетов послов, вернувшихся из-за границы. В коротких эпизодах поэт разоблачает корыстолюбие послов, заинтересованных в получении высоких суточных, высмеивает и самые дела, с которыми они были отправлены.

Все это достигается незатейливыми, но достаточно выразительными комическими приемами. Пародирование стиля официального отчета; иронические реплики Дикеополя; косноязычная тарабарщина, имитирующая чужеземную речь; сатирическая гротескная бутафория и непристойный жест — все направлено к одной цели: развенчать обманщиков и приживалов, обогащающихся за счет народа.

Вот послы, вернувшиеся из Персии, с важностью повествуют о том, как тягостен был их путь:

> Пришлось блуждать, укрывшись балдахинами,
> В повозках лежа, обложась подушками,
> Изнемогая…
> *(Там же,* 69–71)

Дикеополь немедленно перебивает их, вспоминая с сарказмом о том, как ему было приятно и радостно валяться в дозоре на соломенной подстилке. Вот мимоходом брошенное сообщение о том, что послов отправили двенадцать лет тому назад, — Дикеополь, прикинув в уме, сколько же на них ушло денег, реагирует репликой: «Увы! увы! плакали мои драхмы!»

Появляется персидский представитель Лже-Артаб — Царево

Око. Внешность его целиком отвечает этому имени: на орхестру выходит человек в яркой одежде, у которого все лицо занимает один огромный бутафорский глаз. На вопросы Дикеополя он отвечает несусветной тарабарщиной, из которой, однако, можно понять, что афинянам нечего ждать персидского золота и что послы обманывают их самым бессовестным образом. Несмотря на это, послов приглашают обедать в Государственный совет, а Дикеополь снова остается ни с чем. Тогда герой комедии решает привести в исполнение план, возможный только в аристофановском театре.

Он поручает юродивому прорицателю Амфитею заключить со Спартой сепаратный мир для него, Дикеополя, и его семьи. Амфитей вскоре возвращается — для того, чтобы дать ему время сбегать в Лакедемон и обратно, поэту понадобилась лишь небольшая сценка в сорок строк: аристофановская комедия мало считается с такими условностями, как время и пространство. Возвращение Амфитея дает повод для эпизода, в котором снова отчетливо проявляется стремление древней комедии к максимальной конкретизации отвлеченных понятий. Юродивый приносит в различных бутылках три пробы мира: пятилетнего, десятилетнего и тридцатилетнего, предоставляя Дикеополю отведать каждого из них. Оказывается, что пятилетний, неустойчивый мир пахнет смолой и снаряжением военных кораблей, десятилетний, тоже не очень надежный, отдает бесчисленными посольствами и саботажем со стороны союзников, и только тридцатилетний, душистый и ароматный мир позволяет Дикеополю забыть о невзгодах войны. Остановив на нем свой выбор, наш герой направляется домой, чтобы отпраздновать возвращение мира.

Таким образом, уже в прологе намечается проблематика комедии, а также дается завязка действия. Перед зрителями встает вопрос, можно ли оправдать изменнический план Дикеополя, который решился на мир с заклятыми врагами аттических крестьян — спартанцами, опустошившими их землю. Естественно ожидать выступления антагониста, олицетворяющего воинственный пыл афинян, которые горят жаждой мести за вырубленные виноградники.

Так оно и получается. Не успел уйти Дикеополь, как на орхестру в стремительном темпе врывается хор разгневанных стариков-ахарнян, которые разыскивают изменника. Появление Дикеополя еще больше обостряет положение, потому что в ответ на бурные упреки стариков он пытается доказать, что спартанцы не так виноваты, как это думают афиняне. Конфликт достигает высшего напряжения. Однако в «Ахарнянах» нет традиционной

для древней комедии большой сцены спора — агона. Просто Дикеополь излагает свою точку зрения на причины возникновения войны и вносит этим раскол в среду ахарнян. Затем по призыву наиболее воинственной половины хора появляется афинский военачальник Ламах, который, впрочем, не вступает с Дикеополем в серьезный спор. Он только обороняется от его обвинений и довольно скоро удаляется со сцены. При этом аргументы Дикеополя кажутся настолько убедительными, что теперь уже весь хор принимает его сторону. Вся эта сцена исключительно важна для понимания политических взглядов поэта.

Устами Дикеополя Аристофан дает р ней нарочито комическое объяснение причин войны: пьяные гуляки украли якобы однажды в Мегаре девицу легкого поведения, и в отместку за это мегарцы похитили двух особ такого же толка у Аспасии, супруги Перикла, которая выступает в рассказе Дикеополя как содержательница публичного дома. Разгневанный Перикл объявил блокаду мегарских рынков и гаваней, голодные мегарцы обратились за подмогой в Спарту — «и вот причина распри междуэллинской».

Никто из зрителей, разумеется, не мог серьезно отнестись к этой «версии» Дикеополя. Но поэту она нужна, ибо позволяет, во-первых, оправдать быстрое водворение мира: если война разгорелась по столь пустяковым причинам, то достаточно вернуть девок на свои места, чтобы она прекратилась, тем более что Перикл давно умер, и Аспасия перестала играть сколько-нибудь значительную роль, да и сами девицы, учитывая специфику их профессии, за шесть лет, видимо, потеряли свою привлекательность. Следовательно, фантастический по самой своей сущности план Дикеополя получает обоснование, достаточно «реальное» для комической сцены. Во-вторых, «версия» Дикеополя делает правдоподобным быстрое примирение героя с хором — стоит ли им так враждовать из-за… трех девок?

Наконец, в кратком, но энергичном столкновении Дикеополя с ярым поборником войны Ламахом наш герой использует особенно веские аргументы, которые обеспечивают ему окончательную поддержку всего хора.

Почему Ламах так рьяно защищает войну? — спрашивает Дикеополь. Да потому, что с первых дней ее он находится на высоких командных постах, получает солидное жалованье и всякие награды, потому что подобные ему юнцы, Гиппархиплуты, Тисаменожулики, отправляются с посольствами в Хитрину, в Камарину, а честные труженики, седые старики, с первого боя переносят все тяготы войны, а о посольствах им и думать не

приходится. Для Ламаха и демократия перестает быть демократией, если он не может нажиться на должности.

Так, уже в «Ахарнянах» Аристофан противопоставляет корыстным целям Ламаха и ему подобных страдания и горести, которые война приносит простому народу. Она рисуется поэтом в виде грубой, непрошенной гостьи:

> К тем, кто счастлив и доволен, вдруг врывается она
> И творит дела лихие, и буянит, и громит,
> И дерется. А попробуй по-хорошему сказать:
> «Ляг, возьми заздравный кубок, выпей сладкого вина», —
> Так она еще свирепей наши изгороди жжет
> И еще неумолимей топчет, давит виноград.
> *(Там же,* 982–987)

Образность этого сравнения не нуждается в комментариях.

После того как Дикеополь одерживает победу над Ламахом, он объявляет об открытии свободной мирной торговли со спартанцами, мегарцами, беотийцами. Действие комедии, по существу, окончено: план Дикеополя осуществлен, мир обеспечен, сопротивление хора преодолено, из врага Дикеополя он стал его союзником. Но комедия дошла только до половины. Вторая ее часть открывается парабасой.

Как уже говорилось, парабаса характеризуется, в первую очередь, нарушением сценической иллюзии, непосредственным обращением хора к зрителям. Первая, монологическая, часть обычно никак не связана с действием комедии, представляя собою публицистическое высказывание поэта. Так и в «Ахарнянах»: Аристофан считает нужным оправдаться перед зрителями в обвинениях, выдвинутых против него Клеоном. В юмористическом плане он говорит о своих заслугах перед народом, хотя под комическим покровом высказывает и весьма серьезные мысли.

Во второй части парабасы — хоровой и речитативной— хор снова представляет стариков-ахарпян, но они уже не имеют никакого отношения к Дикеополю и его планам. Они нужны теперь Аристофану как олицетворение героического прошлого Афин, как последние представители грозного поколения марафонских бойцов. Поэт относится к ним с величайшей симпатией: он влагает в их уста глубоко прочувствованный призыв к сельской музе, воспоминания о боевом прошлом, горькие жалобы на судебные притеснения, которые им приходится терпеть от «нынешней», риторически образованной молодежи.

При этом размышления на политические темы развертываются в стилистических традициях народной поэзии — одряхлевшие марафономахи сравнивают себя с мифическим героем Тифоном, а вспоминая о годах своей молодости, пользуются совершенно фольклорной гиперболой:

> Он бы крикнул — и от крика скифских тысячи стрелков
> Пали б наземь, он побил бы всю их скифскую родню…
> *(Там же,* 711–712)

Итак, развитие действия закончилось собственно еще до парабасы, которая в ранних комедиях Аристофана сохраняет значение публицистического отступления. Это составляет один из специфических признаков древней комедии как жанра. Но у Аристофана уже в начальный период его творчества есть тенденция подчинить комические эпизоды, которые следуют за парабасой, основному замыслу пьесы[27]. Она проявляется и в «Ахарнянах»: в заключительной части комедии демонстрируются результаты осуществления плана, предложенного ее героем. Поэт выводит па сцену ряд персонажей, которые, вступая в те или иные отношения с Дикеополем, помогают ему утвердить правоту его начинания и посрамить всех противников. Художественный принцип контраста, притом контраста прямого, резкого, вещественно оформленного, играет здесь едва ли не главную роль.

Вот на новом рынке, который открыл для себя, пользуясь мирным договором, Дикеополь, появляется голодный и оборванный мегарец; за связку чеснока и горсть соли он продает двух своих девочек, заставляя их нарядиться поросятами. Достаточно откровенная игра слов и жестов вокруг поросячьей щетинки напоминает нам снова о фаллических истоках комедии, но основной тезис «Ахарнян» от этого нисколько не проигрывает; чувственная, плотская метафора помогает поэту еще убедительнее донести до зрителя свою основную мысль: заключившему мир лучше, чем тому, кто изнывает под бременем войны.

Не менее конкретный характер носит метафора и в следующем эпизоде: богатый беотийский купец, явившийся торговать с Дикеополем, просит у него взамен диковинный товар, которым богаты одни лишь Афины — доносчика-сикофанта. Подвернувшегося сикофанта тут же хватают, увязывают и упаковывают в большую глиняную амфору.

Это, конечно, балаганный прием и незатейливое обыгрывание бутафории, но он опять-таки подкрепляет основной тезис

комедии: человеку, заключившему мир, не страшны никакие ябедники и доносчики, и он легко с ними расправляется.

Наконец, наиболее остро противопоставлены блага мира тяготам войны в финальной сцене Дикеополя с Ламахом. Первый собирается на пирушку, второй — в поход. В чередующихся репликах персонажей (так называемая «стихомифия») резко обозначается контраст между предстоящими одному из них удовольствиями, другому — неприятностями.

Ламах
(рабу)
Подай сюда скорее панцырь воинский.

Дикеополь
(рабу)
А мне подай ты кружку вместо панцыря

Ламах
Я в нем сражусь с врагами озверевшими.

Дикеополь
А я напьюсь с друзьями охмелевшими.

Ламах
Вот снег пошел. Проклятье! Дело зимнее!

Дикеополь
Возьми закуски, мальчик. Дело пьяное!
(Там же, 1132–1135, 1141–1142)

Вскоре они возвращаются: стонущий Ламах, искалеченный в бою, на носилках и пьяный Дикеополь в сопровождении двух красавиц, прелести которых он с восторгом превозносит перед Ламахом. Эта балаганная сценка призвана снова подтвердить тезис поэта: мир лучше войны. Фарсовые, достаточно откровенные приемы, которыми пользуется Аристофан для эмоционального воздействия на зрителей, не мешают ему последовательно утверждать вполне конкретные социальные идеалы. В комедиях, посвященных теме мира, поэт меньше всего склонен пропагандировать отвлеченную «пацифистскую» программу: ратуя за мир, он защищает аттическое крестьянство, составляющее экономическую основу полиса.

Ярким примером тому может служить и последняя комедия этого периода, которая так и называется «Мир». Ока создавалась

зимой и весной 422/421 года, когда сомнение бесперспективности дальнейших военных действий после битвы при Амфиполе побудило обе стороны к ведению мирных переговоров, и была поставлена на Великих Дионисиях 421 года, за несколько дней до заключения мира. Земледельцы и здесь выступают как главные противники войны.

В «Ахарнянах» крестьянин Дикеополь «добывает» мир для себя одного, в «Мире» крестьянин Тригей («виноградарь») добывает Мир для всей Эллады: верхом на навозном жуке он совершает полет на Олимп, чтобы освободить из заточения богиню мира, которую заключил в подземелье страшный бог войны Полемос. По призыву Тригея, земледельцы всей Греции собираются с кирками, лопатами и веревками на Олимп и своими мозолистыми руками извлекают на свет долгожданную богиню. Нет необходимости особо разъяснять, какая глубокая, воистину народная идея лежит в основе подобного замысла комедии.

Мечты и надежды простых селян, предвкушающих радость сельского труда и заслуженного отдыха, непосредственно и искренно передаются Аристофаном:

> Видит Зевс, блестит мотыга навостренным лезвием,
> И на солнышке сверкают вилы зубьями тремя.
> Как чудесно, как нарядно выстроились их ряды!
> Как мне хочется вернуться поскорее на поля
> И заждавшуюся землю снова заступом поднять!
> *(Мир,* 566–570)

С нежностью говорит Аристофан о любимых для крестьянина предметах, употребляя ласкательные и уменьшительные существительные: землица, виноградинка, смоковинка и даже солонинка — обычный продукт питания крестьянина.

Следует при этом подчеркнуть своеобразнейшее художественное решение той темы, которая поставлена в «Мире»: фантастический полет на Олимп и обручение Тригея с нимфой Жатвы; гигантская ступка, в которой бог войны Полемос толчет один за другим греческие города; изображение погибших в бою под Амфиполем «заводил» войны — спартанца Брасида и афинянина Клеона в виде двух сломавшихся пестов, без которых Полемос не может продолжать истребление эллинов, — все это как нельзя более близко специфическим стилевым традициям народной сказки, культового обряда.

Создавая эту комедию-апофеоз, поэт, вероятно, совершенно искренне надеялся, что с прекращением войны исчезнут и те грозные симптомы разложения афинской демократии, которые с

особой силой проявились в военные годы. Проблематика войны и мира была неразрывно связана в мировоззрении Аристофана с центральной общественной проблемой его времени — вопросом о судьбах афинской демократии, об ее прошлом, настоящем и будущем. Ведь именно этим вопросам были посвящены такие комедии, как «Всадники» и «Осы», — хронологически предшествующие «Миру».

* * *

Политические противоречия внутри афинского демоса, выявившиеся в первые годы Пелопоннесской войны, отразили начало общего социально-экономического кризиса афинской демократии. Сущность его глубоко раскрыта Марксом, давшим определение специфической форме «античной общинной и государственной собственности»: «…все основывающееся на этом фундаменте строение общества, а вместе с ним и *власть народа приходят в упадок в той же мере, в какой развивается преимущественно недвижимая частная собственность»*[28] (подчеркнуто нами. — *В. Я.*)

Пелопоннесская война выявила и обострила этот процесс накопления частной собственности в руках немногих за счет обеднения подавляющей массы граждан. В самом деле, крестьяне, согнанные вражескими нашествиями с земли, перебивались на скудные государственные вспомоществования, в то время как владельцы кожевенных, ткацких, оружейных мастерских удваивали и утраивали свои доходы. На деньги, которые иной крупный богач выручал от эксплуатации своих рабов за день, рядовая афинская семья могла прожить несколько месяцев. При этом особое негодование крестьянства вызывало обогащение и выдвижение на политическую арену лидеров радикальной демократии — «новых людей», не отличавшихся знатностью происхождения и древностью рода. Социальное расслоение подрывало экономическую основу рабовладельческого полиса, нарушало классовое единство его граждан перед лицом эксплуатируемых рабов.

Наличие острых социальных противоречий в Афинах последней четверти V века не могли не заметить сами афиняне. Так, древний историк Фукидид, работая над трудом о Пелопоннесской войне, стремится понять и объяснить причины общественных конфликтов, приводящих к войнам и гражданским распрям. Трагик Эврипид в одной из своих трагедий, посвященной далекому легендарному прошлому Афин,

приписывает мифическому царю Тесею четкое осознание факта социального расслоения граждан: «Есть три класса граждан. Одни — богачи, от них нет пользы, и они вечно стремятся к увеличению своего достатка. Другие — неимущие и лишенные необходимых средств к существованию: они опасны своей завистливостью и направляют злое жало против имущих, поддаваясь обманным речам дурных вожаков. Из трех классов спасение государства только в среднем классе, который охраняет установленный государственный порядок» *(«Просительницы238—245)*.

К вопросу о причинах общественных противоречий, который выдвигался самой жизнью, вплотную подошел Аристофан в своей комедии «Всадники», поставленной на Ленеях 424 года.

Эта комедия строится как беспощадный сатирический памфлет, направленный против руководителя радикального крыла афинской демократии Клеона, и притом в такое время, когда он, после взятия острова Сфактерии, находился на вершине своего политического могущества.

В мае 425 года афиняне под командованием стратега Демосфена захватили и укрепили пустынную местность и гавань Пилос, на юго-западной оконечности Пелопоннесского полуострова, в тылу у Спарты. Обосновавшись здесь и пользуясь поддержкой местного населения — мессенян, которые издавна ненавидели покоривших их спартанцев, афиняне могли бы получить важную в стратегическом отношении опорную базу для действий против лакедемонян на их земле. Спартанцы это прекрасно поняли. Поэтому, вызвав свои войска из Аттики, они обложили Пилос с суши и высадили десант в составе отборных гоплитов на острове Сфактерии, который загораживал выход из пилосской гавани в море. Однако вытеснить афинян из Пилоса спартанцам не удалось, несмотря на привлеченный для этой цели флот. Наоборот, подоспевшая по вызову Демосфена афинская эскадра блокировала Сфактерию, и таким образом спартанцы, осаждавшие Пилос с моря, сами оказались в осаде.

Начались переговоры о заключении перемирия, не давшие, впрочем, никакого результата, а между тем осажденные спартиаты, получавшие тайно подкрепление провизией, держались стойко и не торопились со сдачей. Приближающаяся зима вызвала у афинян опасение за судьбу кораблей и недовольство затянувшейся операцией.

Клеон, который летом, после первых успехов афинян, отсоветовал им соглашаться на мирные условия спартанцев, вынужден был теперь взять на себя командование войском. При энергичной поддержке Демосфена он сумел в течение двадцати

дней организовать высадку афинян на Сфактерии и разгром спартанцев. Захватив в плен сто двадцать оставшихся в живых спартиатов, Клеон с триумфом возвратился в Афины.

Успешное осуществление операции необычайно усилило и без того солидный политический авторитет Клеона, «наиболее влиятельного человека среди демоса», как признает это даже враждебно настроенный по отношению к нему Фукидид.

Что же побудило Аристофана сделать Клеона главным действующим лицом своей комедии, объектом беспощадной политической сатиры, обрушить на него поток уничтожающих насмешек? Ответ на этот вопрос мы найдем, обратившись к самой комедии. Вместе с тем мы увидим, что Аристофан поставил перед своими современниками проблему более широкого значения, чем критика одного всемогущего демагога: проблему оценки современного состояния афинской демократии, взаимоотношений между народом и его руководителями.

Традиционный пролог «Всадников» открывается диалогом двух рабов — они с воплями выбегают из дома своего хозяина, старика Демоса (демос — афинский народ), который недавно купил на рынке нового раба — Кожевника-Пафлагонца. Зрителям достаточно было услышать эти два последних слова, чтобы понять, о ком идет речь: Клеон был владельцем кожевенной мастерской, а пафлагонским рабом он сделан в комедии потому, что название страны «Пафлагония» ассоциируется с греческим глаголом «пафлазо» (бурлить, кипеть). Имя Пафлагонец должно было напоминать об энергичном, напористом характере лидера радикальной демократии.

Еще несколько штрихов — и готова картина взаимоотношений между народом и его новым рабом: Демос — старый, своенравный, привередливый, а Пафлагонец — пройдоха, льстец и обманщик, который быстро раскусил характер старика и вертит им по своему усмотрению.

Афинским зрителям сразу становилось ясно, кого изображает поэт и в лице двух других рабов: они жалуются, что Пафлагонец выхватил у них из рук тесто, замешанное в Пилосе, и от своего лица преподнес хозяину Демосу, — значит; — это Демосфен и Никий, стратеги 425/424 года, из которых первый непосредственно руководил операцией под Пилосом до назначения Клеона.

В чертах характера этих афинских политических деятелей Аристофан находит благодарный материал для оживления традиционных, обычно контрастных фигур клоунов.

Демосфен был человеком энергичным и инициативным; благодаря риску, на который он пошел, был захвачен Пилос. Что

же касается Никия, то его нерешительность и осторожность вошли в Афинах в поговорку. И вот перед нами два клоуна — рабы Демоса: один — более смышленый, расторопный, любитель выпить, другой — немного глуповатый, осторожный, боязливый.

Оба раба в ужасе от наглости и вымогательств нового господского любимчика. В поисках выхода они выкрадывают у спящего Пафлагонца пророчества, чтобы узнать, кому суждено свергнуть его власть. В этой детали — и насмешка над склонностью суеверной афинской толпы ко всякого рода предсказаниям и «чудесам», и пародия на мифологические прорицания о возвеличении и падении легендарных героев. Все это завершается комическим пророчеством о том, что на смену Кожевнику должен прийти еще более грубый и бессовестный демагог, способный превзойти его в наглости и лести, колбасник по профессии.

Ждать его долго не приходится — он тотчас появляется на орхестре, и обрадованные рабы стремятся удостовериться в его пригодности для борьбы с Кожевником. По всем внешним признакам он вполне подходит для их целей — это грубый и неотесанный базарный торговец, самого низкого происхождения, еле-еле грамотный. Такому под стать быть демагогом.

> Ведь демагогом быть — не дело грамотных,
> Не дело граждан честных и порядочных,
> Но неучей, негодных.
> *(Всадники,* 191–193)

Один из рабов убеждает Колбасника, что он особенно годится для этой роли; искусство управления государством довольно близко-де напоминает его профессию:

> Всё баламуть и вместе перемешивай…
> Словечками лукавыми подслащивай.
> *(Там же,* 214–216)

Итак, готов вполне законченный соперник Кожевника, которому предстоит в состязании с противником отвоевать милость и расположение Демоса, — ситуация явно конфликтная, надо ждать агона. Он и последует довольно скоро, но для него еще нет необходимых условий, — нет хора. Впрочем, скоро появляется и хор. Как только на сцену вбегает Пафлагонец, взбешенный злоумышлениями рабов и Колбасника, первый из них (Демосфен) призывает на помощь всадников — представителей

самой зажиточной части афинского общества, богачей-землевладельцев, составляющих афинскую кавалерию. Сидя па спинах у статистов, изображающих коней, хор из двадцати четырех всадников врывается на орхестру.

Но почему Аристофан и здесь, и впоследствии в другой комедии называет всадников своими друзьями и союзниками? Ведь не вызывает никакого сомнения, что всадники— это аристократы-землевладельцы, настроенные весьма консервативно, чтобы не сказать реакционно. Не следует ли из этого сделать вывод, что Аристофан выступает как враг афинского демократического строя, что его комедия — орудие идеологического воздействия на массы в духе реакционной землевладельческой прослойки? Такие выводы в литературе об Аристофане делались не раз, а так как и в других комедиях поэта содержится не мало горьких слов по адресу афинской демократии, то эти доводы казались довольно убедительными. Чтобы разобраться в них по существу, необходимо сделать одно небольшое отступление.

Вражеские нашествия на Аттику наносили ущерб не только массе среднезажиточных и мелких земельных собственников, но и крупным землевладельцам. Естественно, ч го эти последние были особо заинтересованы в мире, и в их среде могли найти поддержку любые действия, накопленные против Пелопоннесской войны. Однако важно подчеркнуть, что кроме того общего, что соединяло всадников и земледельцев — борьбы против войны, были между ними и существенные различия, главным образом, в отношении к афинской демократии.

Аттический крестьянин, как мы уже видели, не был, да и не мог быть ей враждебен: она была созданием его рук и удовлетворяла его экономические интересы. Что же касается крупных землевладельцев, то они резко отрицательно относились к государственному устройству Афин и совершенно определенно тяготели к консервативному спартанскому государственному строю. Их идеологию наиболее близко отражает автор уже упоминавшегося анонимного трактата — псевдоксенофонтовой «Афинской политии»: «Что касается государственного устройства афинян, то… избрав себе его, они тем самым избрали такой порядок, чтобы простому народу жилось лучше, чем благородным. Вот за это именно я и не одобряю его».

Для того чтобы определить политическую ориентацию Аристофана, надо, следовательно, выяснить, разделяет ли он в каком-либо отношении подобные взгляды. Но это, в сбою очередь, возвращает нас к анализу комедии. В самом деле, на что нападает наш поэт во «Всадниках»? Прежде чем ответить на этот вопрос,

проследим, как развертывается состязание между Пафлагонцем и Колбасником.

Даже с формальной точки зрения «Всадники» отличаются от большинства других комедий Аристофана тем, что в них имеется два агона. Каждый из них делится на две части, начинающиеся с песен хора, которые подбодряют противников. Но мало того: по существу вся комедия строится на конфликте между Кожевником и Колбасником, вся она, от первого выхода хора до торжественного финала насквозь «агональна». Уже парод хора завершается бурной и короткой перепалкой между двумя антагонистами, в которой они пока только стремятся перекричать друг друга. Впрочем, уже и здесь хор нелестно отзывается о Пафлагонце, который шантажирует богатых людей, вымогает взятки у союзников, отъедается на государственный счет в Пританее.

Спор продолжается, и в адрес Пафлагонца направляются новые обвинения: он оглушил всех в городе своим криком, ошеломил дерзостью, все перевернул вверх ногами, — все для того, чтобы ловить рыбку в мутной воде, наживаться за счет государственной казны. При этом оба спорщика не устают похваляться своей наглостью, умением воровать и отпираться, и каждое их столкновение завершается дракой. На комической сцене торжествует самая откровенная буффонада, под покровом которой поэт подготовляет зрителя к решению острых политических вопросов.

Однако в самый разгар спора действие как будто останавливается: разгневанный Пафлагонец убегает в Совет пятисот, чтобы оклеветать Колбасника и добиться его устранения; вслед за ним всадники и Демосфен снаряжают туда же Колбасника, предварительно напоив его для смелости и накормив чесноком, как это делали с петухами, чтобы пробудить в них боевой задор. Аристофан и в этом случае остается верен себе: для того, чтобы в наиболее чувственной форме передать напряжение и ярость предстоящего политического спора, он сравнивает его с петушиным боем. Демосфен наставляет Колбасника:

> Так помни же,
> Кусай, царапай, клевещи, когти его
> И, гребень отклевавши, возвратись назад.
> *(Там же,* 495–497)

Итак, состязание в Совете переносится за кулисы, и напряжение действия, происходящего на орхестре, понижается. Поэт пользуется передышкой, чтобы обратиться к зрителям с

парабасой. Первую часть ее составляют высказывания автора о себе и о судьбе его предшественников на комической сцене; вторая складывается из торжественных гимнов в честь богов и героев греко-персидских войн. Через несколько ироническую первую часть, излагаемую, как обычно, размеренными анапестами, поэт подводит зрителей к проникнутым волнующим лиризмом и торжественным пафосом песням и речитативам хора, которые представляют резкий контраст с только что отшумевшими балаганными сценами.

Эмоциональный эффект рассчитан здесь очень точно: самый ритмический строй плавных, как бы колышущихся анапестов должен был оказывать успокаивающее воздействие на чувства присутствующих. Рассказывая с добродушной иронией о своих первых творческих успехах и с легкой грустью — о капризной судьбе поэтов, которых толпа забывает сейчас же, как только в их ослабевших руках начинает дрожать лира, поэт подготовляет зрителя к восприятию гражданской лирики и патетики хоровых частей. И вот уже звучат вдохновенные воспоминания о празднествах в честь Посидона — зритель как бы видит перед собой картину ристаний на колесницах, слышит шум морских волн под кормой победоносных триер, огибающих мыс Суний; возносится горячая молитва, обращенная к деве Афине-Палладе, чье имя носит родной город поэта, — молитва о даровании победы над врагами; с гордостью вспоминает' хор о боевых подвигах дедов и отцов — героев греко-персидских войн.

Можно представить себе, с какой глубокой серьезностью и волнением слушали эти песни афинские зрители. Ведь здесь каждое слово вызывало на память родные и знакомые места — и великолепную статую богини Афины работы Фидия, воздвигнутую на Акрополе в нескольких сотнях шагов от того места, где происходило представление; и крутой мыс Суний — юго-восточную оконечность Аттики, выдвинутую как дозорный пункт в открытое море. И кто из зрителей не слыхал десятки раз семейных и общенародных преданий о героях Марафона и Саламина? Вдохновенный талант поэта-гражданина сказался в этих хоровых строфах с необыкновенной силой.

Теперь взволнованный зритель с еще большим напряжением следит за мыслью поэта, а эта мысль ведет его дальше: все это было — Марафон, Саламин, бег триер, гражданская доблесть рядовых бойцов и бескорыстие вождей.

Полководцы в годы те
Угощенья в Пританее не просили, а теперь
И сражаться без награды полководцы не хотят.

(Там же, 573–575)

Теперь — иначе. Теперь во главе государства стоит презренный Пафлагонец, крикун и обманщик — зрители только что видели его проделки и изворотливость, его наглость и своекорыстие. Отделаться от него, а заодно и от всех подобных «защитников» народа, с честью окончить войну и вернуться к заслуженному мирному покою — вот чего нужно добиваться. Поэтому хор с ликованием встречает Колбасника, вернувшегося с победой из Совета пятисот.

Но образ Колбасника — это уже другая художественная сфера, другая стилевая стихия; погрузиться в нее сразу же после вдохновенных гимнов в честь Афины — кощунство даже для комической сцены. И не случайно последняя строфа парабасы — искусно вплетенная похвала всадникам, принимавшим участие в недавней морской экспедиции в Коринф, — выдержана в менее торжественном тоне. Верные друзья всадников — кони — изображены здесь очеловеченными существами, в духе народных сказок. Они сами садятся за весла, понукают друг друга, разбивают лагерь на вражеском берегу. Ярчайший взлет гражданского пафоса, каким характеризуются первые три гимна парабасы, сменяется шутливым прославлением, которое открывает дорогу новым фарсовым эпизодам, новому шутовскому агону.

Вместе с этими эпизодами в комедию вторгается и новое действующее лицо — сам Демос, и отчетливо раскрывается главная тема комедии, которая до сих пор только намечалась, — тема взаимоотношений народа и обманывающих его демагогов.

Героический народ марафонских времен сильно изменился за прошедшие десятилетия: он постарел, одряхлел, поглупел, легко поддается на грубую лесть и вообще проявляет склонность к паразитическому существованию. Так во всяком случае кажется, когда мы слышим рассказ Колбасника о заседании Совета пятисот и видим вскоре самого Демоса, который должен явиться высшим арбитром в споре Кожевника с Колбасником.

Начнем с Совета пятисот. Чем очаровал его Колбасник? Да тем, что принес весть о подешевении на рынке селедок, предложил конфисковать у горшечников все миски, чтобы можно было накупить побольше сельдей, пользуясь благоприятной конъюнктурой, и, наконец, скупив всю зелень на рынке, раздал ее бесплатно членам Совета пятисот для приправы к селедкам. Карикатура? Конечно. Но смысл ее предельно ясен: обедневший и изголодавшийся за время войны народ готов больше верить тому,

кто его сытнее накормит. Эта мысль пронизывает и всю сцену агона, в котором Колбасник и Кожевник состязаются перед лицом Демоса в «заботливости» о народе, особенно в том, кто его лучше накормит и ублажит.

«Заслуги» Пафлагонца — победа при Пилосе, конфискации в пользу государственной казны, новые захватнические планы — отвергаются Колбасником, который доказывает, что Пафлагонец старается не ради народа, а ради себя. Он обеспечил народ раздачами? Верно, но зато ограбил богатых и не проявил должной заботливости о самом народе, восседающем на голых камнях в собрании. Зато Колбасник дарит народу подушечку, чтобы он не натирал себе «послужившую при Саламине». Пафлагонец клянется в любви к народу? Еще бы нет! Ведь это по его милости народ которую уже зиму ютится в городских башнях и подвалах, а воинственный Кожевник отвергает нее предложения о мире. Правда, Кожевник уверяет, что народ терпит все это ради будущей власти над всей! Элладой. Но и здесь Колбасник разоблачает его:

> Не о том, чтоб в Аркадии стал он (то есть народ.—В. Я.) судьей, ты
> заботишься, Зевс мне свидетель!
> Но чтоб грабить ты мог, города прижимать, вымогать приношенья и
> взятки.
> Чтоб народ в суете и в угаре войны не видал твоих подлых проделок
> И глядел тебе в рот, в нищете и беде, и подачек просил, голодая.
> *(Там же,* 801–804)

Мало того, подарил ли Пафлагонец хоть кожаные стельки старику? Нет, не подарил, а Колбасник подносит ему и теплые туфли, и плащ, и всем этим явно завоевывает доверие народа.

Наконец, оба они приносят корзины со всякого рода снедью и принимаются наперебой угощать Демоса. При этом слепому ясно, что подарки Колбасника гораздо хуже, по он умеет их так ловко обставить, что обманутый народ склоняется все больше на его сторону. Даже то обстоятельство, что вскоре скудные запасы Колбасника иссякают, а у Пафлагонца еще полна корзина, ловкий Колбасник обращает себе на пользу: он-де чистосердечно отдал народу все, что имел, а корыстолюбивый Пафлагонец припрятал еще добрую толику для себя. Судьба Кожевника решена: народ вверяет себя Колбаснику.

Ме жду тем, из содержания всей комедии очевидно, что оба соперника стоят один другого. Означает ли это, что народ и впрямь так поглупел, так легко склоняется на лесть и обман, что любому мошеннику ничего не стоит им командовать? — мог спросить афинский зритель. Аристофан так не думал. С полной ясностью это видно из обмена репликами между хором и народом, предшествующего заключительному состязанию спорящих.

«О народ, — поет во «Всадниках» хор, — прекрасна твоя держава, раз все боятся тебя, как тирана. Но тебя легко вести на поводу, ты любишь лесть и обман и всегда внимаешь, разинув рот, тому, кто с тобой говорит. Ум же у тебя явно отсутствует».

«У вас самих нет ума под длинными волосами, — отвечает Демос, — если вы считаете меня неразумным. А я так нарочно притворяюсь глупым. Сам же я люблю, чтобы мне давали есть каждый день, и охотно кормлю какого-нибудь одного заправилу вора. Зато, когда он насытится, я приподниму его и ударю» *(там же, 1111*—1130*)*.

Значит, народ мудрее, чем это кажется с первого взгляда? Конечно. Недаром «Всадники» завершаются сказочной метаморфозой, весьма характерной для аристофановской комедии, выросшей и живущей в мире народной поэзии и сказки, в мире праздничной фантастики: Колбасник варит старика Демоса в котле, возвращает ему молодость, то есть делает его таким, каким он был в эпоху греко-персидских войн, и сам вместе с ним превращается из базарного прощелыги в разумного и достойного государственного деятеля. В финальной сцене он раскрывает глаза народу на его прежние прегрешения: склонность к лести, паразитизм, расточительность. Но теперь уже Демос, вновь обретший разум и рассудительность, присущие ему во времена Мильтиада и Аристида, склонен править по-новому, не поддаваясь на льстивые речи демагогов и ставя превыше всего интересы государства.

Как же должны мы оценивать эту комедию Аристофана? Можно ли считать поэта врагом демократического строя? Ни в коем случае. Не отрицая иллюзорности и утопичности общественно-политических взглядов Аристофана, следует различать в них то, что безвозвратно ушло и прошлое вместе с афинским рабовладельческим государством, и то, что осталось в веках.

Необходимо понять внутреннюю противоречивость Аристофана, отражающую противоречивость социального положения и классовой идеологии аттического крестьянства. Являясь участником эксплуатации рабов и союзников, афинский

земледелец целиком принимал основные положения афинской рабовладельческой демократии. Меньше всего можно ожидать от него и от поэта, выражающего его идеологию, выступлений против эксплуатации рабского труда, против распределения государственных доходов среди граждан и т. п. При этом аттический земледелец понимал демократию как право всех граждан на равную долю в доходах государства. Он еще не перестал быть тружеником, и с позиций патриархального честного труженика-крестьянина он враждебно относится к паразитическому существованию рабовладельческой верхушки, к растущему в ее руках богатству, к ведущейся в ее интересах войне, к возглавляющим ее демагогам.

Собирательным образом демагога и является образ Пафлагонца, за которым афинский зритель легко угадывал Клеона. Классовая тенденциозность поэта выражается в непримиримом отношении к демагогу вообще и к Клеону в частности.

Речь идет здесь, разумеется, не о том, насколько образ Пафлагонца соответствует реальному историческому Клеону, — Аристофан дает, конечно, очень злую карикатуру. В последующих комедиях поэт, используя сравнения фольклорного характера, не раз подчеркивает тем самым гиперболичность созданного им образа:

> Взоры этого пса безобразным огнем, как у Кинны распутной, горели,
> А кругом сотня морд негодяев-льстецов его голову нежно лизала;
> Голос этого пса — рев потока в горах, что несет разрушенье и гибель;
> Как тюлень, зверь вонюч, сзади — точно верблюд, как у Ламии грязь
> меж ногами.
> *(Осы,* 1032–1035)

Совершенно очевидно, что в образе Пафлагонца Аристофан отражает те явления в жизни современных ему Афин, которые возникли как результат социального расслоения внутри полиса, как следствие разложения «коллективной» античной собственности. Мы уже видели, какими приемами создает Аристофан этот образ, остается сделать некоторые обобщения.

Отметим прежде всего исключительную сценическую активность персонажа. Кожевник все время действует: спорит, ссорится, скандалит, дерется, бегает за приношениями, подносит

их Демосу. Все это сопровождается словесной перепалкой в повышенных тонах; таким образом, конкретно раскрывается одно из существенных качеств демагога: оглушить противника, запутать, сбить с толку. Так он поступает и с Демосом.

Весьма выразительны эпитеты, которые служат для прямой и откровенной авторской характеристики Пафлагонца. Аристофан не устает называть его негодяем, и притом часто в превосходной степени — «негоднейший», «мерзостный», «бесстыдный крикун». Корыстолюбие Пафлагонца не один раз дает основание поэту обозвать его «вором», «прорвой», строить на его имени разоблачающие каламбуры. Кожевник «нализался конфискованного имущества», он, «вбежав в Пританей с пустым брюхом, выбегает обратно с наполненным» и т. д. Отношение Пафлагонца к народу неизменно характеризуется как лесть и обман, а самих афинян в этой связи Аристофан называет ротозеями, растяпами, раззявами, зеваками.

Таким образом, в условиях ожесточенной классовой борьбы в Афинах последней четверти V века комедийный образ остро гротескного плана, берущий начало в народной буффонаде, получает в комедии Аристофана новое развитие.

Критика корыстного, торгашеского отношения к государству, разоблачение демагогов, лицемеров и лжецов, обманывающих народ и наживающихся на его бедствиях, защита простого народа от угрозы войны и разорения составляют наиболее сильную сторону комедии Аристофана «Всадники».

Ведь это именно благодаря ей греческое слово «демагог», обозначавшее первоначально просто «руководителя народа», приобрело такой острый политический смысл и давно уже стало обозначать лицемерных и продажных политиканов, спекулирующих на нужде и бедствиях рабочего класса и предающих его интересы.

Созданный Аристофаном сатирический тип Пафлагонца принадлежит к числу выдающихся образов мирового комедийного театра. Что же касается тех горьких и жестоких слов, которые Аристофан говорит в своих «Всадниках» о народе, то происходит это потому, что поэт хотел открыть глаза своим согражданам на их собственное положение, заставить их взглянуть на себя со стороны и осознать свои недостатки.

Современники Аристофана именно так и восприняли его комедию. Они увидели в ней не презрение к попавшему в беду народу, а изобличение тех, кто безразличен к его судьбе: «Всадники» Аристофана были удостоены высшей награды в состязании комических поэтов, оставив позади себя пьесу самого Кратина.

Примечательно также, что первым человеком в литературоведении нового времени, сумевшим раскрыть идею «Всадников» Аристофана, был Добролюбов, который в статье о «Губернских очерках» показал глубоко народное значение аристофановских обличений. «Аристофан, не чета нашим комикам, не в бровь, а в самый глаз колол Клеона, — отмечал Добролюбов, — и бедные граждане рады были его колким выходкам; а Клеон, как богатый человек, все-таки управлял Афинами с помощью нескольких богатых людей»[29].

Смелая и решительная критика богатей рабовладельческой верхушки, осуществленная во «Всадниках», была продолжена в комедии «Осы», поставленной на Ленеях 422 года.

* * *

При первом ознакомлении с этой комедией создается впечатление, что Аристофан выступает в ней против страсти к судам, против развивающегося сутяжничества. Комедия «Осы» названа так по хору стариков-гелиастов, напоминающих ос своим желчным и язвительным нравом.

Гелиэя, палата присяжных судей, членами которой ежегодно могло состоять до шести тысяч человек, играла большую роль в жизни Афин. Установленная еще при Перикле плата в два обола за выполнение судейских обязанностей делала возможным участие в суде для любого гражданина и являлась мерой вполне демократической.

В годы Пелопоннесской войны плата за участие в судебном заседании оказалась для многих крестьян, согнанных с земли, единственным источником пропитания. Соответственно с этим, и суточный «оклад» гелиастов был в 425/424 году по инициативе Клеона повышен с двух до трех оболов (12 копеек), которых более или менее хватало на семью в три человека.

В условиях, когда хозяйство сильно пострадало от вражеских нашествий, не имеющие никакого другого заработка старики-селяне (люди среднего возраста были большей частью в армии) всячески стремились принять участие в заседаниях гелиэи, чтобы заработать свои три обола. Таким образом, участие в заседаниях гелиэи стало рассматриваться не как исполнение гражданского долга, а как источник легкого заработка.

Но изображение страсти к сутяжничеству, составляющее сюжетную основу «Ос», — не единственная и, может быть, даже не главная задача комедии. По существу, Аристофан развивает здесь ту же линию разоблачения демагогов, притесняющих и

обирающих народ, что и во «Всадниках».

Сюжетная ситуация, как обычно, разъясняется зрителю уже в начале пролога. Два раба дремлют перед домом, опутанным охотничьей сетью. В доме заключен старый хозяин по имени Филоклеон (его имя означает «Клеонолюб»), одержимый судейской страстью. Его сын Бделиклеон (что значит «Клеонохул» или «Клеононенавистник») пытался излечить отца от этой страсти, доходящей до помешательства, но все средства оказались напрасными, осталось только одно — запереть старика в доме и не спускать с него глаз.

Вскоре мы знакомимся и с узником: при помощи различных уловок старый Филоклеон пытается выбраться из дому. Он то появляется в отверстии печной трубы, уподобляя себя выходящему из нее дыму, то, притворяясь воробьем, стремится выпорхнуть из слухового окошка, то, используя известную хитрость Одиссея [30], прячется под брюхом у осла, выводимого для продажи.

Но все это пока только экспозиция, как обычно, достаточно потешная для того, чтобы, с одной стороны, заинтересовать зрителей, а с другой — охарактеризовать основных персонажей комедии: образ полупомешанного сутяги и сущности готов уже в прологе.

Наконец, появляется хор стариков — товарищей Филоклеона. Как и в «Ахарнянах», это собирательный образ афинского народа эпохи марафонских бойцов. Старики-гелиасты гордятся тем, что они своим ратным трудом обеспечили расцвет родного города, постоянный приток дм пи от союзников. Старцы не раз вспоминают, как гневно и страстно сражались они против врагов родины — варваров — на суше и на море, — недаром проявленная ими доблесть служит и до сих пор острасткой для захватчиков:

> Наша храбрая порода много пользы принесла
> В дни боев, когда напала чужеземцев рать на нас.
> …Тотчас с копьями, щитами мы пошли навстречу ей
> И отважно, беспощадно с нею сшиблися в бою,
> Воин к воину примкнувши, губы злобно закусив.
> Хоть от наших взоров небо было скрыто тучей стрел,
> К ночи мы врагов прогнали, помогали боги нам:
> Ведь над войском пролетела пред сражением сова.
> …Оттого-то и доселе чужеземцы говорят:
> «Ос аттических храбрее никого па свете нет».
> *(Осы,* 1077–1078, 1081–1086, 1089–1090)

Но сейчас некогда могучие защитники родного города одряхлели и обессилели. Положение их очень тягостно, и только три обола, которые они получают в суде, поддерживают их существование. Об этом происходит разговор между стариком, возглавляющим хор ос, и мальчиком, его сыном.

Старик
Из моей ничтожной платы я ведь должен
Содержаться сам-третей:
Надо дров, приправы, хлеба,
Ты же смоквы просишь!

Мальчик
Ну, а как же, если архонт
Не назначит заседанья
В этот день? На что припасов
Купим мы? На что надежду
Ты питаешь?..

Старик
…Ах ты, горе наше, горе!
Право, я и сам не знаю,
Где тогда обед добудем.
«Ах, зачем меня ты, мати, породила…»

Старик
Чтоб кормить тебя забота мне досталась.
(*Там же,* 300–313)

К бедственному положению стариков Аристофан относится без малейшей иронии. Он не может не понимать, что без государственной поддержки жизнь их была бы полна лишений. И поэтому всю силу разоблачения он направляет не против обнищавших селян, а против тех демагогов, которые используют, по его мнению, их бедственное положение в собственных корыстных интересах.

Как истинный сын своего времени, Аристофан вовсе не отрицает права афинян на господство в Морском союзе, на получение взносов от союзников. Выражая точку зрения автора, Бделиклеон в споре с отцом перечисляет различные источники дохода, из которых складывается бюджет Афин, — подати от союзников стоят здесь на первом месте и составляют примерно половину.

Нет, вся беда, по мнению Бделиклеона, в том, что из всех

доходов — около двух тысяч талантов — на плату судьям уходит едва ли десятая часть. А остальные деньги? Куда они деваются?

> А на тех, кто кричит: «Не продам ни за что я афинян толпы
> беспокойной,
> Но стоять за нее буду грудью всегда». Ведь сознайся, отец мой,
> ты сам же
> В господа над собой выбираешь таких, поддаваясь на льстивые речи,
> А они между тем набивают мошну и за раз по полсотне талантов
> Вымогают нахально с других городов, и грозят, и пугают при этом:
> «Вы дадите мне дань, иль иначе у вас не оставлю я камня на камне».
> …От Сардинии власть ты до Понта простер, государства себе
> подчиняя,
> Но тебе ничего, кроме платы твоей не дают, да и ту лишь по капле,
> Понемногу за раз, точно масло, тебе источают, чтоб на день хватило,
> …Для того, чтобы ты укротителя знал, и когда он тебе только свистнет,
> На врагов, на которых натравит тебя, ты подобно собаке кидался.
> *(Там же,* 666–671, 700–705)

Вот, значит, в чем дело! Всякие льстецы и пройдохи, пользуясь бедностью стариков, бросают им в качестве подачки жалкие три обола, а сами обогащаются за счет той же дани от союзников, которую обеспечили своим ратным трудом мужественные марафонские бойцы, племя «аттических ос». Именно здесь — основная политическая проблема комедии «Осы».

Аристофан не выступает против эксплуатации союзников, он даже предлагает устами Бделиклеона шуточный проект, чтобы каждый из союзных городов взял на содержание по двадцать афинских бедняков, — эксплуататорская сущность афинской демократии обнажается здесь до предела. Аристофан протестует только против неравномерного, несправедливого распределения народного богатства среди граждан полиса, которое является

результатом социального расслоения.

Ограниченный рамками рабовладельческого государства, мировоззрением патриархального крестьянина, Аристофан, естественно, не видел неизбежности и исторической неотвратимости этого процесса. Как и огромное большинство его зрителей, поэт убежден, что возвращение к мирной жизни и устранение демагогов-авантюристов приведут к прозрению народа. Но взгляд поэта обращен не вперед, а назад, в прошлое, и возвращение к этому прошлому кажется ему легко достижимым. В подобном убеждении уже есть элемент социального утопизма. Отсюда та фантастическая легкость, с которой осуществляются самые несбыточные планы в «Ахарнянах» и «Всадниках».

Отсюда же и явное противоречие в характеристике социального положения Филоклеона в «Осах». С одной стороны, он явно бедняк: получение трех оболов становится праздником и для него и для всей его семьи; с нескрываемым удовлетворением он рассказывает о том, как угодничают и низкопоклонничают перед ним, бедняком, богатые люди, опасающиеся судебного приговора; он привык всю жизнь ходить босиком и в старом рваном плаще. С другой стороны, его сын Бделиклеон легко берет на себя его содержание и даже оплату судейского жалованья, лишь бы только старик сидел дома. Хор не без зависти приветствует Филоклеона, которому выпало счастье иметь такого заботливого и щедрого сына.

Совершенно ясно, что возникающая таким образом экономическая «независимость» Филоклеона явление исключительное для бедняков-судей. Слсдонатс,/ц по, п для этой важной социальной проблемы Аристофан находит лишь чисто иллюзорное решение, сближающее комедию «Осы» с предшествующими произведениями поэта.

Аристофан сохраняет в «Осах» все своеобразие формы древней комедии, где политическая публицистика перемежается с маскарадом, клоунадой, пародией, гротеском, бытовой сценкой. Так, «осиная ярость» стариков вещественно представлена их костюмом: у каждого из них свисает сзади от пояса длинное острое жало, которое они пропускают между ногами, чтобы язвить и ранить им Бделиклеона и рабов, удерживающих Филоклеона. Комический эффект достигается и тем, что сам Филоклеон, сухой и злой судья, нередко впадает в пародийный патетический тон, то оплакивая в горестной арии свою неволю и ковы врагов, то, подобно страдающей влюбленной, стремясь туда, где… подают голоса.

Вся вторая половина комедии (после парабасы) по существу никак не связана с сюжетом пьесы: в ней изображается, как

Филоклеон отправился на пирушку к богатым бездельникам, напился там пьяным и набезобразничал, а по дороге домой еще прибил несколько встречных. Теперь все они грозят ему вызовом в суд, а разгулявшийся старик над всеми издевается и под конец пускается в бешеную пляску. Но и в этих балаганных сценах нет недостатка в колких выпадах как по адресу Клеона и других демагогов, так и против распущенной «золотой» молодежи. Не обошлось здесь и без довольно игривой сцены с участием обнаженной гетеры— дань происхождению комедии от разгульных фаллических празднеств.

Но одним из наиболее ярких примеров комической выдумки Аристофана служит собачий процесс, разыгрывающийся перед Филоклеоном в его собственном доме. Сцена тяжбы двух собак основывается на историческом факте из политической жизни Афин. Еще в 425 году стратег Лахет должен был предстать перед судом по обвинению в денежных злоупотреблениях во время командования в Сицилии. Обвинителем его выступал Клеон, происходивший из аттического дема Кидафина. В «Осах» Кидафинский пес обвиняет в гелиэе (то есть перед Филоклеоном) пса Лабета (игра слов на имени Лахета и звучании греческого слова «лабон» — взявший) в том, что он украл сицилийский сыр и сожрал его один, не поделившись с другим псом.

В этом процессе — что ни слово, то либо политический намек, либо реалистическая жанровая деталь. Вот пес Лабет — он на редкость прожорлив, он объедает сырную корку… у островов, но вместе с тем льстив и хитер. Но и Кидафинский пес не лучше — он тоже мастер вылизывать горшки и попусту лаять, да и на вид он такой же вор, как и обвиняемый. В облике обоих псов легко угадать черты, характерные для аристофановских демагогов — вымогателей, мздоимцев и льстецов. Даже в этой, казалось бы, чисто комической сценке Аристофан не только высмеивает страсть своих сограждан к сутяжничеству, но и не упускает случая лишний раз внедрить в сознание зрителей представление о демагогах как о жуликах и корыстолюбцах.

Вся судебная процедура — с выступлением в качестве свидетелей кухонной посуды, с щенячьим визгом, изображающим жалобные мольбы «детей» многосемейного пса Лабета, — не что иное, как великолепная жанровая сценка, в которой очень точно схвачены и комически поданы обычные элементы судебного разбирательства.

Интересно при этом и другое. Создав свою знаменитую сцену собачьего суда, Аристофан первым сумел уловить один из законов комического, объясненный впоследствии Чернышевским. Видя сущность комического в стремлении человека «быть не тем,

чем он может быть», в «неуместных, безуспешных, нелепых претензиях», Чернышевский указывал, что и животное может вызвать в нас смех, если напоминает в чем-то человека. «Только сближение с человеком делает для нас смешным животное»[31]. И в самом деле: достаточно вспомнить «звериный» арсенал басен, чтобы убедиться в глубокой правильности этого положения. Именно этот принцип положен в основу блестящей сцены собачьего суда в «Осах».

Вместе с тем комизм этого эпизода основан и на другом. Поэт изобразил в своей комедии судебный процесс, в котором, по существу, нет пострадавшей стороны, способной возбудить сочувствие зрителей. Ведь сочувствие — плохой помощник обличительного смеха. Нет, довести судебную манию до абсурда, и при том абсурда зримого, наглядного — обвинение и защита собаки! — вот в чем была задача Аристофана, которую он и разрешил с присущим ему блеском.

Уже много столетий спустя великий французский драматург XVII века Расин, использовавший аристофановских «Ос» для своей комедии «Сутяги», удачно объяснил художественный смысл сохраненной им и во французской переделке сцены собачьего суда. «Что касается меня, — писал Расин, — то я считаю, что Аристофан был прав, уводя все вещи за пределы правдоподобия… Публика не переставала различать правду сквозь чудачества, и я держусь того мнения, что лучше занять наглое красноречие двух ораторов обвиняемой собакой, нежели поместить на скамью подсудимых действительного преступника и развлекать зрителей судьбою человека»[32].

* * *

Анализ первых комедий Аристофана приводит нас к определенным выводам как о социально-политических взглядах поэта, так и о методах художественного осмысления им действительности.

Общественно-политические взгляды Аристофана отличаются значительной устойчивостью. Он последовательно выступает против войны, критикует руководителей радикальной демократии — демагогов и ораторов, противопоставляет современному состоянию общественных нравов высокую гражданскую мораль героической эпохи греко-персидских войн. Все это позволяет определить его общественную программу как выражение идеологии аттического крестьянства, которое составляло экономическую основу афинского демократического

полиса в эпоху его расцвета и испытывало неприязнь к агрессивной политике торгово-ремесленной рабовладельческой верхушки.

Творчество Аристофана является одним из замечательных примеров того, что искусство, живущее конкретными задачами современности, не умирает вместе с породившим его общественным строем, при условии объективной прогрессивности заложенных в нем идей и высокого художественного уровня их воплощения. В этой связи встает вопрос о способах типизации и средствах художественной выразительности, присущих Аристофану и особенно отчетливо проявившихся в первых его комедиях.

Прежде всего, при рассмотрении наиболее ярких образов, созданных Аристофаном, бросается в глаза, что поэт берег реально существующее лицо, хорошо известное всем собравшимся в театре (Ламах, Феор и другие), и на основе гиперболически переосмысляемых черт этого лица создает обобщенную социальную характеристику. Лучше всего это раскрывается на примере образа Пафлагонца, в котором зрители сразу угадывали Клеона. Подобная форма обобщения представляет собою определенный этап в развитии художественного познания. Она свидетельствует о том, что древнеаттическая комедия не умела еще создавать обобщенные социальные типы, подобные Фальстафу, Тартюфу, Фамусову, Скалозубу, Скотинину, которые обладают неповторимой индивидуальностью, независимо от того, имеют ли они конкретно-индивидуальный прототип или нет.

Тем не менее в аристофановских образах дается весьма сконцентрированное обобщение социальных явлений, типичных для начинающегося упадка полиса. Отражая процессы, происходящие в социальной жизни Афин, Аристофан выделяет главную, основную тенденцию общественного развития, охватывая действительность с той мерой полноты, которая определяется миропониманием гражданина рабовладельческой республики. Поэт отбрасывает все, что, с его точки зрения, является менее значительным, второстепенным: образ Пафлагонца есть воплощение одной страсти, одного стремления — обогатиться любым путем, разжечь войну, оглушить народ, обмануть его, опутать лестью — все годится[33].

При этом Аристофан не ставит перед собой задачи показать воздействие социальных отношений на внутренний мир отдельно взятого человека, как делают это классики критического реализма. Он обычно раскрывает социальную сущность образа в ее наиболее наглядных проявлениях, в действиях, доступных непосредственному наблюдению зрителя. Так, например, страсть

Филоклеона к сутяжничеству находит выражение в том, что он готов превратиться в птицу и даже в дым, выходящий из трубы, лишь бы вырваться из дома и попасть в суд.

Именно в связи с этим становится понятным, что «индивидуализация» носит у Аристофана чисто внешний характер: резкий голос, порывистые манеры Пафлагонца, сопровождающий его запах кожи. Внутренние черты характера не раскрываются: Аристофан не умеет этого делать, да и не стремится к этому. Его персонажи, используя применительно к Аристофану удачное выражение Маяковского, «не так называемые «живые люди», а оживленные тенденции»[34]. Образы Аристофана — уже типы, но еще не характеры.

Поэтому любой демагог, о котором заходит речь в комедии, обязательно наделен если не всей суммой, то хотя бы некоторыми признаками сложившейся устойчивой художественной характеристики: льстивость, обман, алчность, наглость.

Из этого следует очень существенный вывод о художественных приемах, при помощи которых в комедиях Аристофана достигается заострение социально типических черт образов. В силу специфики аристофановского художественного мышления эти приемы не могут лежать в сфере психологической индивидуализации социального типа, как это происходит, например, у Гоголя или Островского. Заострение образа идет за счет наиболее осязаемой, конкретной, вещественной, внешней гиперболизации, открывающей прямую дорогу гротеску и шаржу.

Этот гротеск, шарж, гипербола, столь характерные для Аристофана, принадлежат к тем преувеличениям, которые, как неоднократно указывал Щедрин, не есть «искажение действительности, а только разоблачение той *другой* действительности, которая любит прятаться за обыденным фактом и доступна лишь очень и очень пристальному наблюдению»[35].

Присущее Аристофану стремление к яркой гиперболе, заостренной сценической ситуации находит выражение и в сюжетах его комедий. Поэт мыслит решительными антитезами, взаимоисключающими друг друга контрастами, противопоставляя действительности, которой он не удовлетворен, смелый полет фантазии. Выведение предметов и явлений как бы за пределы обычного, «натурального» — едва ли не главная особенность аристофановских комедий. Человек заключает сепаратный мир для себя самого и в условиях продолжающейся войны открывает рынок для граждан других государств. Крестьянин летит верхом на навозном жуке на Олимп, там же появляются неизвестно откуда взявшиеся жители всех городов Эллады, и сообща они

вызволяют из подземелья богиню мира, и так далее. В фантастичности сюжетов аристофановских комедий нетрудно заметить, с одной стороны, прямое влияние народной сказки. С другой стороны, это сознательное переключение из действительности в мир фантазии предпринимается поэтом для того, чтобы, высвободившись из рамок внешнего правдоподобия, тем рельефнее выразить свою мысль.

Тяготение к фантастике, присущее уже первым комедиям поэта, тесно связано с той утопической социальной программой, которую выдвигает в них Аристофан и которая имеет свое обоснование в социальном положении аттического крестьянства. Несмотря на перенесенные им бедствия, в первое десятилетие Пелопоннесской войны крестьянство все еще сознавало себя хозяином государства. Поэтому программа Аристофана кажется на первый взгляд осуществимой. Она предлагает вполне реальное разрешение существующих социальных конфликтов в виде заключения мира, устранения демагогов, перераспределения народного дохода.

И при всем том она фантастична, потому что поэт не видит неизбежности тех общественно-политических и социальных явлений, против которых он сражается: можно было заключить в 421 году Никиев мир, но он не удовлетворил ни одну из воюющих сторон, потому что Афины не сумели расширить и укрепить свое господство на море, а Спарта не сумела оттеснить своего опасного соперника; можно было радоваться гибели Клеона, но на его место пришли другие вожди радикальной демократии, проводившие его же политику, потому что к этому побуждало их развитие производительных сил; можно было выступать против социального расслоения в Афинах, защищая единство полиса, но нельзя было предотвратить это расслоение, с неизбежностью вытекавшее из эксплуататорской сущности рабовладельческого государства.

Аристофан беспомощен в качестве пророка и социального реформатора, ожидающего возвращения «золотого века» крестьянской демократии. Аттическое рабовладельческое крестьянство не было революционным классом, способным изменить существующий строй, да и не было еще в Греции конца V века объективных условий для революционного свержения рабовладельческого общества.

Но тот социальный оптимизм, который поэт черпал в трудовой идеологии крестьянства, делал беспощадным разоблачение паразитизма, хищничества и демагогических приемов правящей богатой верхушки, делал народным творчество Аристофана, сохранившее значение до наших дней.

III

За шесть лет, прошедших после заключения б 421 году Никиева мира, афиняне в значительной степени восстановили свою хозяйственную жизнь. Правда, совсем мирными эти годы не были: афиняне принимали участие в борьбе аргивян против спартанцев, выступили с экспедицией против «непокорного» острова Мелоса. Но все это были операции местного значения. Территория Аттики при этом не страдала, и крестьяне, начавшие возвращаться к земле уже после поражения спартанцев на Сфактерии, сумели поправить свои дела.

О том, какую позицию занимал в эти годы Аристофан, мы почти ничего не знаем: из его комедий, написанных между 421 и 414 годами, сохранились лишь скудные отрывки. Целиком дошла до нас только комедия «Птицы», поставленная на Великих Дионисиях 414 года в самый разгар событий, с новой силой всколыхнувших всю Грецию.

Еще зимой 416/415 года в Афины прибыли послы от союзного сицилийского города Эгесты, просившие помощи в урегулировании спорных вопросов с другими сицилийскими государствами. Это обстоятельство усилило давнишнее стремление агрессивной рабовладельческой верхушки овладеть Сицилией, для того чтобы укрепить свою гегемонию в Греции и использовать богатства Сицилии для победы над Спартой. Наиболее авантюристические лидеры демоса мечтали уже о распространении своем власти на Сардинию, Корсику и даже Карфаген. Не трудным делом оказалось увлечь этими замыслами и широкие слои демоса. «Огромная масса, в том числе и воины, рассчитывали получать жалованье во время похода и настолько расширить афинское владычество, чтобы пользоваться жалованьем непрерывно и впредь», — повествует об этом Фукидид[36].

Приняв решение о грандиозной экспедиции, на которую до тех пор не решалось ни одно греческое государство, афиняне начали энергично к ней готовиться, не жалея средств ни государственных, ни частных. В самый разгар приготовлений к походу случилось событие, еще больше взволновавшее афинян: однажды ночью оказались обезображенными статуи бога Гермеса, стоявшие едва ли не перед каждым афинским домом и в святилищах. По городу поползли разные слухи: кто говорил о злоумышленниках, противящихся походу, кто — о божьем предзнаменовании, вспомнили о кощунственном пародировании мистерий (религиозных обрядов), которое позволяет себе

аристократическая молодежь. В числе виновников называли и широко известного Алкивиада, назначенного одним из руководителей похода.

Расследование, предпринятое властями, не давало пока никаких результатов, и настроение афинян, лихорадочно готовившихся к походу, оставалось тревожным. Когда летом 415 года огромный флот вышел из афинской гавани, противоречивые чувства владели людьми, собравшимися для проводов: торжество при виде громадной, празднично разукрашенной армады и сомнение в успехе столь рискованного предприятия, надежда на покорение Сицилии и беспокойство о родных и близких, которые отправляются в такой далекий путь.

Страсти не остыли и после отплытия флота. Начались аресты людей, подозреваемых в совершении святотатства. Выслали специальный корабль вдогонку за Алкивиадом, чтобы вернуть его в Афины для судебного разбирательства. То ли действительно чувствуя за собой вину, то ли не надеясь на беспристрастное следствие, Алкивиад бежал от присланных за ним людей и вскоре обосновался в Спарте, давая врагам советы относительно того, как им легче победить афинян. Между тем войско лишилось одного из полководцев, и притом самого энергичного и талантливого. И хотя первые боевые действия афинян в Сицилии разворачивались успешно, не приходилось рассчитывать на скорую победу.

В такой обстановке, среди надежд и разочарований, ожиданий и тревог писал Аристофан своих «Птиц» — великолепный образец сказочной комедии-утопии. Известные элементы утопизма были уже в первых комедиях Аристофана. «Птицы» представляют, бесспорно, развитие них тенденций, но на совершенно иной основе.

Если Дикеополь и Тригей активно борются с определенным злом — войной и демагогией, то герой «Птиц» афинянин Писфетер («верный друг») и его спутник Эвельпид («надеющийся на благо») бегут от треволнений и забот окружающей их шумной и хлопотливой жизни Афин. Это не значит, впрочем, что они противники афинского государственного строя, что они о нем плохого мнения. Нет, они просто ищут спокойного места, чтобы вести там беззаботную жизнь.

> Ты город укажи нам мягкий, войлочный,
> Прекрасношерстный, чтоб тепло устроиться, —
> (*Птицы*, 121–122)

просят они у птичьего царя Удода.

Как видим, мотивы их бегства не отличаются определенностью. Нет у них и заранее намеченного плана: они для того и обращаются к Удоду, чтобы он рассказал им, не видел ли где подобного города. С этого и начинается действие комедии: Писфетер и Эвельпид в сопровождении рабов, несущих поклажу, следуют за галкой и вороной, которые указывают им дорогу к царю птиц. Вскоре действительно их встречает птица — служка царя Удода, а затем появляется и он сам в причудливом оперении и с длинным клювом. Уже эти сказочные существа в прологе комедии придают пьесе характер фантастичности, нереальности, несмотря на то, что царь птиц Удод, бывший, по греческому сказанию, когда-то человеком, свободно владеет человеческой речью и довольно точно разбирается в психологии людей. Комический контраст с фантастическим содержанием этой сцены составляют намеки на политические происшествия и быт современных Афин, разбросанные в разговоре Писфетера и Эвельпида с Удодом.

Вдруг Писфетера осеняет блестящая мысль: он предлагает основать новое, невиданное доселе птичье царство между небом и землей, отрезать, таким образом, богов от людей и взимать с богов пошлину за жертвенный дым с земли, который птицы могут по своему усмотрению пропускать или не пропускать к ним. Удоду эта мысль нравится, но для решения такого ответственного вопроса нужно созвать общее собрание всех птиц. Объяснение с ними не составит для Писфетера затруднения: Удод успел научить их человеческой речи. Так, вполне «правдоподобно» Аристофан, следуя сказочной логике своей комедии, устраняет одно из основных препятствий, которое могло бы мешать дальнейшему развитию действия.

Однако, если до сих пор сказочный элемент выявлялся преимущественно в комическом плане, в смешении с бытовой карикатурой и политическими намеками, то теперь на сцене воцаряется атмосфера лирико-фантастическая: Удод в прочувствованной арии пробуждает свою звонкоголосую подругу — соловья, и они вместе созывают со всех краев света птиц.

Русский перевод обеих арий Удода может дать только очень приблизительное представление о их красоте: их надо было слышать в причудливом сопровождении флейты. Чтобы получить более полное понятие о их своеобразии, надо обратиться к музыке, — например, вспомнить арию Весны с последующим хором птиц из пролога «Снегурочки» Н. А. Римского-Корсакова. Этим сравнением удобно воспользоваться и для того, чтобы охарактеризовать следующую часть комедии «Птицы» — парод хора.

В отличие от «Ахарнян» или «Всадников», где хор сразу целиком врывается на орхестру, в «Птицах» хор собирается постепенно: сначала появляется одна птица, потом другая, третья, — каждую из них — Удод представляет путешественникам, которые не упускают при этом случая кольнуть метким сравнением кого-нибудь из своих сограждан, — пока, наконец, не слетается стая птиц разных пород и видов, составляющих хор комедии. Все они верещат, свистят, прыгают, норовят клюнуть людей и поднимают страшный переполох, узнав, что Удод принял *в* птичью семью два существа человеческого рода. Несмотря на все увещевания птичьего царя, птицы переходят в наступление против своих исконных врагов, угрожая разорвать их на части. Традиционной сценой драки завершается эта часть комедии.

Наконец, Удоду удается восстановить тишину и порядок в своем воинстве, и Писфетер получает возможность высказаться по существу своего предложения. Здесь Аристофаном используется обычная форма агона, хотя агона, в сущности, не получается: в обеих его параллельных частях говорит Писфетер, никто ему не возражает, только Эвельпид вставляет иногда шутовские реплики. В своей речи Писфетер рассказывает птицам о их былом могуществе и о величайших выгодах, которые сулит им его проект:

> Птичий город, во-первых, вам нужно создать и единым зажить
> государством,
> А затем высоченной кирпичной стеной, наподобие стен вавилонских,
> Воздух весь окружить, обнести, оцепить весь простор меж землею
> и небом.
> …А когда многомощная встанет стена, вы от Зевса потребуйте
> власти.
> Если ж он не захочет ее уступить, на своем пожелает поставить,
> Объявите священную Зевсу войну и богам накажите строжайше»
> Чтобы больше они по любовным делам через птичью страну не ходили.
> …К людям нужно вам тоже отправить посла и сказать, что не боги,
> а птицы

Правят миром отныне, и птицам сперва приносить полагается жертвы,
А потом уж богам.
(Там же, 550–552, 554–557, 561–563)

Птицы, разумеется, убеждены, и пока Писфетер и Эвельпид уходят в дом Удода, чтобы, пожевав чудесного корешка, вырастить себе крылья, птицы обращаются к зрителям с парабасой, которая только по форме напоминает парабасы первых комедий. В ней не обходится, правда, без выпадов по адресу того или иного афинского гражданина, но нападки эти довольно безобидны. Главное же содержание парабасы — великолепная птичья космогония, восхваление птиц, якобы приносящих людям все блага, и вдохновенные прославления родной природы, лесов и лугов, полных птичьего щебетания, свиста и пения.

Вторая половина комедии, происходящая там же, в птичьем царстве, состоит из вереницы сценок балаганного характера. Поочередно появляются всякие бездельники и шарлатаны, старающиеся примазаться к затее Писфетера или урвать какую-нибудь долю от птичьих благ. Всех их — бездарного поэта, прорицателя, землемера и многих других — Писфетер избивает и прогоняет. Именно в этих эпизодах сильнее, чем в остальных частях комедии, проявляются элементы политической и бытовой сатиры, хотя и здесь она не принимает широкого обличительного характера.

Наконец, после того как построен птичий город — Тучекукуевск, Писфетеру приходится иметь дело уже с самими богами. Сначала птицы ловят вестницу богов крылатую Ириду, которая без разрешения влетела к ним в ворота, и Писфетер объясняется с ней в довольно грубой форме. Затем тихонько прокрадывается, прикрываясь зонтом, Прометей, — как старинный враг Зевса он пришел предупредить Писфетера, что боги, которых птицы лишили поступающих от людей жертвоприношений, голодают и скоро пришлют послов для переговоров о мире; пусть Писфетер требует, чтобы Зевс выдал за него божественную деву Василию и вернул птицам власть над миром.

Вскоре в самом деле появляется посольство от богов в составе Посидона, героя Геракла и варварского бога Трибалла. Весь этот эпизод — превосходная мифологическая пародия. Если Посидон еще как-то пытается отстоять интересы богов, то Геракл, изображенный, по традиции народного фарса, как грубый обжора, готов согласиться на все условия Писфетера ради хорошего

угощения, а лопотание варварского бога Трибалла каждый волен истолковывать, как хочет. Все это к тому же пересыпано актуальными намеками на состояние афинского гражданства и законы о наследовании, которые комически применяются к самим богам. Комедия заканчивается торжественным финалом — хор славит нового владыку Писфетера и его невесту Василию.

Эта блестящая комедия Аристофана существенно отличается от рассмотренных ранее. В ней очень слаб элемент персональных нападок — может быть, в этом виновно решение, проведенное незадолго до того в народном собрании по инициативе демагога Сиракосия и запрещавшее в комедии личные выпады против официальных представителей государственной власти. Но и в самой основе комедии нет столь обычной для Аристофана прямой политической целеустремленности, энергичного вмешательства в общественную жизнь.

В тревожной обстановке Сицилийской экспедиции, сулившей Афинам либо огромное расширение их державы и победу над Спартой, либо катастрофическое падение, поэт предпочел дать своим зрителям замечательную комедию-фантазию, ликующую сказку о волшебном мире птиц, ставших господами вселенной. Лирическое вдохновение Аристофана, любовь к родной земле, к труду людей, которых она кормит, живое ощущение природы с населяющими ее пичужками и зверушками сделали комедию «Птицы» одним из ярчайших поэтических созданий мировой литературы.

Но до сих пор ни к чему не привели слишком прямолинейные попытки увидеть в «Птицах» либо поэтический образ ожидаемого расширения афинского могущества, либо пророчество о судьбах Сицилийской экспедиции. Попытки эти, на наш взгляд, ни к чему и не могут привести, потому что «Птицы» — комедия, целиком порожденная тогдашним настроением поэта, — смутным, неопределенным, неясным. Зрители Аристофана чувствовали себя в апреле 414 года равно готовыми и к неудержимому ликованию и к неизгладимой грусти. Таким чувствовал себя в ту весну и поэт.

* * *

Неопределенность эта длилась недолго. Осенью 413 года афиняне потерпели сокрушительное поражение в Сицилии: погиб весь флот — больше ста пятидесяти триер, около двух тысяч семисот гоплитов — лучшая часть войска. Катастрофически опустела государственная казна. Вдобавок к этому, еще раньше

пришла и другая беда: по совету Алкивиада, переметнувшегося на сторону спартанцев, они ранней весной 413 года, пользуясь раздроблением сил афинян, захватили селение Декелею, расположенное в двадцати километрах от Афин, и сделали его центром новых набегов на аттическую землю. Для аттических селян повторились бедствия первых лет войны, но в еще более тяжелой форме. Если раньше, после нескольких недель пребывания в Аттике, спартанцы уходили обратно, и афиняне возвращались на свои участки, а с лета 425 года вторжений вообще не было, то теперь враг находился постоянно в самом центре страны, которую он беспощадно разорял.

В этих условиях подняли голову и враги демократии. Под их давлением афиняне вынуждены были согласиться на создание чрезвычайной коллегии пробулов, по существу готовивших почву для захвата власти реакционерами. Зашевелились всякие олигархические клубы — «гетерии»; оживились лаконофилы, мечтавшие о приходе в Афины спартанцев. Начались убийства из-за угла демократических лидеров. В народном собрании и Совете обсуждалось только то, что было заранее решено олигархами. В отношении рядовой массы граждан они действовали путем угроз, шантажа и прямого физического уничтожения лиц, пытавшихся возражать против их произвола. Все это завершилось в мае 411 года вооруженным захватом власти заговорщиками-олигархами и их сторонниками.

В такой обстановке в начале 411 года афиняне увидели в театре Диониса новую комедию Аристофана — «Лисистрата».

Во всей мировой литературе едва ли найдется другое произведение, в котором бы столь откровенно царила чувственная стихия эротического разгула — прямая наследница фаллических обрядов, положивших начало древней аттической комедии. И, наряду с этим, едва ли найдется другое такое произведение, в котором бы под покровом эротической игры и фаллического бесчинства раскрывались глубоко волнующие мысли о бедствиях, причиняемых войной, о тяжелой доле матерей, вынужденных посылать на гибель рожденных в муках сыновей своих, о праве народов самим решать судьбы мира. В этом сочетании — величайшее своеобразие аристофановской комедии, но и известная трудность для ее понимания.

«Лисистрата» значит по-гречески «прекращающая походы». Да, именно такую задачу берет на себя афинянка Лисистрата, героиня комедии Аристофана, — прекратить войну, помирить враждующие народы. Но средство, которым она решила достигнуть своей цели, — чисто женское и по-аристофановски смелое: женщины всей Греции должны отказать своим мужьям в

любовных ласках. Тогда изнуренные воздержанием мужчины вынуждены будут подчиниться требованиям женщин и прекратить войну.

Легко представить себе, какой простор для комической выдумки поэта открывал такой поворот сюжета, сколько двусмысленных и недвусмысленных острот, положений, ситуаций он влек за собой.

Вместе с тем повторим еще раз, что не в этом фаллическом обрамлении сущность комедии «Лисистрата», не оно сделало ее одним из интереснейших памятников мировой литературы.

Главное — в проникающей всю комедию идее активной борьбы с войной, в разоблачении корыстных политиканов, в защите права народов на самостоятельное решение своей судьбы. Эта мысль звучит уже в прологе комедии. Лисистрата сообщает своим союзницам, что афинские женщины подготовились к захвату Акрополя, чтобы завладеть государственной казной. И действительно, шум за сценой свидетельствует о том, что заговор женщин удался, а последующая схватка хора стариков, стремящихся поджечь Акрополь, с хором женщин, защищающих его, показывает, что Лисистрата с ее сторонницами способны на стойкое сопротивление. Вслед за этим в агоне, происходящем между Лисистратой и Пробулом при ее явном превосходстве, главная героиня комедии разъясняет мотивы своего решения.

П р о б у л
Из-за денег мы разве воюем, скажи?

Лисистрата
Все раздоры от денег, конечно.
Для того, чтобы мог наживаться Писандр и другие,
кто к власти стремятся,
Постоянно они возбуждают вражду.
(*Лисистрата*, 489–491)

Против этого советник, может быть, и не стал бы возражать, его интересует только, что же собираются делать женщины. Во-первых, прекратить войну, — отвечает Лисистрата.

Да чего же ради вы, женщины, заботитесь о войне и мире? — удивляется Пробул. Война — это не женское дело, вы в ней не участвуете. Отвег Лисистраты так же прост, как и справедлив:

Нет, участвуем, бремя двойное несем; мы, родив сыновей, посылаем
Их сражаться в отрядах гоплитов…

(Там же, 589–590)

«Молчи! и не помни минувшего горл!» — умоляет ее Пробул, слишком хорошо знающий, сколько матерей никогда не дождутся возвращения сыновей из Сицилии.

Итак, сначала — покончить с войной. Во-вторых, распутать запутанный клубок государственных дел, подобно тому, как женщины распутывают свалявшуюся шерсть. В иносказательной форме Лисистрата развивает здесь целую программу политического оздоровления государства, направленную против олигархических гетерий: «Прежде всего следует, как мы промываем шерсть в бане, отмыть грязь от государства, выбить палками на подстилке негодяев и выбрать мусор, а сбившихся в кучу и свалявшихся в клубки вокруг государственных должностей — прочесать и оборвать им головки» (ст. 574–578).

Само обращение Лисистраты и поддерживающих ее женщин с Пробулом, олицетворяющим «чрезвычайную власть», граничит с самым откровенным издевательством: женщины закутывают его в покрывало и суют ему в руки корзинку для пряжи, а под конец напяливают на него венки и ленты, советуя в таком виде улечься в гроб — никаких прав на существование он не имеет. Таким образом, недвусмысленное осуждение Аристофаном деятельности олигархических гетерий, их ставленника — Пробула и их вождя Писандра не вызывает ни малейшего сомнения.

Антиолигархическая тенденция «Лисистраты» еще сильнее подчеркивается ее антиперсидской направленностью, призывом к объединению греческих государств против их исконного врага — Персии. Дело в том, что персидские сатрапы, потерпевшие поражение в грекоперсидских войнах, не оставляли надежд на поражение Афин в Пелопоннесской войне и всячески стремились взаимно ослабить воюющие стороны. Между тем ориентация на персидскую помощь составляет в 412–411 годах главный стержень внешней политики как афинских олигархов, так и спартанцев.

И вот, *в* противоположность пропаганде олигархов, пытавшихся убедить афинян в том, что единственный путь к спасению состоит в союзе с персами, Аристофан в своей «Лисистрате» выдвигает идею объединения греческих государств против их исконного врага — Персидской монархии. Разве спартанцы не братья с афинянами по оружию? Разве не скреплена кровью их победа над персами? — спрашивает поэт и обращается с упреком к зрителям:

А вы перед лицом враждебных варваров

Мужей и города Эллады губите!
(Там же, 1134–1135)

В дальнейшей аргументации Аристофан не останавливается перед тем, чтобы достаточно свободно трактовать некоторые события исторического прошлого, лишь бы подчеркнуть исконную дружбу и взаимную помощь афинян и спартанцев. Наконец, когда дело доходит до заключения мирного договора, Аристофан снова подчеркивает необходимость взаимной доброжелательности и уступчивости спорящих сторон. Спартанцы, разумеется, требуют, чтобы им возвратили Пилос, афиняне довольно быстро соглашаются отдать его в обмен на другие стратегические пункты. Конечно, столь быстрое разрешение конфликта — очередное проявление фантастической изобретательности Аристофана, но смысл его вполне ясен: судьбы войны и мира должны решать сами народы, которым легче договориться между собой без лживых и лицемерных посредников.

Единство замысла «Лисистраты» определило и такую сюжетно-композиционную цельность комедии, которой Аристофан не достигал до этого еще ни в одном из своих произведений.

Если во всех рассмотренных до сих пор комедиях развитие действия прекращается, по существу, вместе с окончанием агона, а вторую часть пьесы составляют эпизоды, только иллюстрирующие достигнутый результат, то в «Лисистрате» дело обстоит иначе.

Первая сцена после парабасы показывает, как трудно Лисистрате сохранять дисциплину в собственном лагере: наименее устойчивые из ее союзниц стремятся под разными предлогами удрать из Акрополя и вернуться к мужьям. В следующем эпизоде мы видим, как измученный воздержанием Кинесий пытается склонить к супружескому долгу свою жену Миррину, но стойкая забастовщица, изрядно помучив супруга, оставляет его ни с чем. В третьем эпизоде появляется спартанский вестник, который приходит с предложением заключить мир.

Все эти эпизоды явно нагнетают сценическую атмосферу; если их можно назвать иллюстративными по отношению к результатам заговора женщин, то в сюжетной ситуации каждый из них представляет собою новое звено. Ведь после агона мы еще не знаем, чем окончится женская забастовка: сумеет Лисистрата добиться своей цели, то есть заключения мира, или нет. Поэт мог

показать и крушение ее замыслов, высмеять их, развенчать. Эпизоды, составляющие вторую часть комедии, закономерно подводят нас к окончательному торжеству героини и прибавляют несколько симпатичных черт и к ее образу; она энергично отстаивает свою позицию, обуздывает «дезертиров», издевается над противниками-мужчинами — все для того, чтобы ее идея восторжествовала. А с другой стороны, сцены, в которых она не принимает участия, также подтверждают правильность намеченного ею плана: сначала один Кинесий, а потом уже и спартанское посольство, и афинские власти — все приходят к выводу о необходимости заключения мира.

Впрочем, даже в последнем эпизоде, когда послы от обеих сторон уже обратились за помощью к Лисистрате, развитие действия еще нельзя считать завершенным: еще готов вспыхнуть спор между послами из-за земель и гаваней, и только вмешательство Лисистраты прекращает его. Теперь уже дело подходит к заключительному пиру, на котором спартанцы и афиняне рассыпаются во взаимных любезностях, а затем забирают своих жен и покидают орхестру под звуки праздничных славлений. Таким образом, развязка наступает только в финале пьесы, и острая сюжетная ситуация держит зрителя до последнего момента в состоянии напряжения.

В унисон с развитием действия строится и большая и очень важная в этой комедии партия хора. С самого начала он, по старинной фольклорной традиции, разделен на два враждующих полухория — стариков и женщин, и их резкие столкновения не раз служат поводом для драки и для полных взаимной ненависти песен.

Своих сюжетных функций хор не теряет и в парабасе — это уже вопреки обычаям фольклорной комедии. Так, в парабасе «Лисистраты» прежде всего отсутствует вступительный монолог корифея хора, служивший обычно Аристофану средством для публицистических отступлений (единственное исключение — парабаса в «Птицах»). Па этот раз сценическая иллюзия ничем не нарушается. Во-вторых, хор в парабасе по-прежнему распадается на дне враждебные половины, которые осыпают друг друга насмешками, превозносят свои силы и своих союзников. Не приносят примирения и ближайшие за парабасой эпизоды.

И только после договора спартанского вестника с афинянином об обмене посольствами, старики приходят к мысли о всесилии женщин и неизбежности примирения с шими:

Справедливо изреченье и не плохо говорят:

«С вами, скверными, нет жизни, но и нет ее без вас».

(Там же, 1038–1039)

В свою очередь и женщины, предчувствуя приближение победы, проявляют великодушную заботу о почти что поверженном враге: они закутывают стариков в плащи, которые те сбросили в жарком споре, а предводительница женщин извлекает из глаза предводителя стариков огромного комара, который доставлял ему немало неприятностей, и утирает слезы, льющиеся ручьем из стариковского глаза. Трогательное внимание женщин не остается без ответа — в результате оба полухория соединяются, исполняя при этом шуточные песни в знак примирения.

Таким образом, все элементы художественного произведения, которыми располагала древняя комедия, — сюжет, как бы он ни был фантастичен, хоровые партии, диалогические эпизоды — все это оказывается в «Лисистрате» целиком подчиненным главной идее произведения, образует строгое художественное целое. «Лисистрата» является одной из лучших комедий Аристофана, подлинным шедевром мировой литературы, сохранившим до наших дней свежесть мысли и красок.

«Лисистрате» Почти отсутствует критика лидеров радикальной демократии. Правда, не обходится без отдельных выпадов, но они не могут идти ни в какое сравнена с изображением Пафлагонца-Клеона, демагогов — взяточников и казнокрадов, всяких послов, должностных ли и т. п. Наиболее злые нападки Аристофана, хотя и замаскированные, направлены против олигархов и — вполне открыто — против одного из их руководителей, Писандра переметнувшегося к ним от демократов. Почему поэт об рушился, правда в осторожной форме, на олигархов, понять легко: их классовая идеология и террористическая практика находились в резком противоречии с принципами демократической государственности, от которых как мы уже видели, Аристофан никогда не отказывался, даже в период наиболее острой критики ее «несовершенств».

Но как объяснить явный отказ от дальнейшей критики этих «несовершенств» демократического строя? Значит ли это, что афинская демократия в 411 году стала «лучше», чем она была в 425 году? Или Аристофан утратил былой задор юности и примирился с существующим положением вещей, потерял веру в возможность исправления людей и общества? Нам думается, что причину надо искать не здесь. В 411 году Аристофана никак нельзя было назвать стариком. Творческие силы его достигли высшего расцвета — «Птицы» и «Лисистрата» свидетельствуют об

этом с полной отчетливостью. И дело не в том, что афинская демократия «исправилась», — просто в 411 году она стала слабее, чем была в 425 году.

В 426 году Клеон возбудил против Аристофана судебное дело за то, что поэт, по его мнению, мог своей комедией поколебать авторитет афинян в глазах союзников. В 412/411 году афинянам пришлось отражать вполне реальную угрозу отпадения от Морского союза эгеян, лесбосцев, хиоссцев, эрифреян, родосских городов.

В середине двадцатых годов военное положение Афин было достаточно прочным: флот их насчитывал около трехсот триер, гоплитское ополчение — до тридцати тысяч человек. Людские потери в первые годы войны были незначительны. К 411 году под Сицилией погибла большая часть флота и отборное войско гоплитов; двадцать тысяч рабов, среди них много ремесленников, перебежали в занятую спартанцами Декелею.

В 425 году войска Пелопоннесского союза последний раз за Архидамову войну[37] вступили на территорию Аттики и пробыли там недолго: известие о захвате афинянами Пилоса заставило их отвести войска через пятнадцать дней после вторжения. В 413 году, когда аттические крестьяне готовились провести на родной земле двенадцатое мирное лето, спартанцы заняли Декелею. Афиняне практически лишились всей своей земли, и все население Аттики опять сгрудилось за городскими стенами.

В 425 году олигархи и лаконофилы не смели поднять голоса против демократии; политические памфлеты, вроде упоминавшейся «Афинской политии», писались анонимно и распространялись в узком кругу. В 411 году, действуя средствами террора, олигархи сумели захватить власть в государстве — правда, не надолго.

Теперь спросим себя: мог ли человек, который видел свой идеал в афинской крестьянской демократии эпохи греко-персидских войн и отстаивал этот идеал со всей решительностью поэта-публициста в годы, когда демократия была сильна, — хотя она, разумеется, не была уже демократией «марафонских бойцов», — мог ли такой человек выступить против отдельных ее слабостей в момент, когда под угрозой находилось самое ее существование? Не должен ли был Аристофан, — а он был как раз таким человеком, — направить всю силу своего таланта на борьбу против главного зла, угрожавшего его родному городу, — против междуэллинской войны, отложив в сторону политические споры и разногласия внутри афинского государства, по крайней мере, споры между теми политическими группировками, которые не покушались на существование демократических институтов?

Элементарный здравый смысл, логика политической борьбы, исторический опыт современного читателя приводят его к выводу, что именно этот путь, избранный Аристофаном, был единственно возможен в тех исторических условиях для честного афинского демократа и патриота. Перед лицом новых бедствий Аристофан борется за консолидацию всех сил, способных спасти государство.

В 405 году, в комедии «Лягушки», он обращается к своим согражданам с решительным и настойчивым призывом прекратить междоусобные распри, объединить усилия в трудную для родины годину.

И действительно, обстановка в Афинах к началу 405 года была очень тяжелой.

В результате отчаянных усилий афинянам удалось, правда, восстановить частично флот, погибший под Сицилией, и даже одержать в 410–406 годах несколько побед на море, но это было достигнуто ценой величайшего напряжения сил: для того, чтобы снарядить новый флот, пришлось привлечь к несению военной службы чужеземцев и даже рабов, обещав им дарование гражданских прав. Еще хуже было то, что Спарта заключила военный союз с Персией и создавала на персидские деньги мощный флот. Осадив афинян на суше, она угрожала теперь лишить их исконного преимущества на море. Безраздельное первенство афинского флота ушло в прошлое, государственная казна приходила к концу, настроение граждан было крайне тревожным.

В этих условиях и прозвучали с орхестры театра Диониса политические советы Аристофана. Прежде всего поэт отдает себе отчет в противоречивости и неопределенности настроения своих сограждан. «Достойными ли людьми пользуется государство?» — спрашивает один из героев комедии. «Куда там, — отвечает другой, — оно их ненавидит!» — «Стало быть, любит негодных?» — «И этого нельзя сказать; оно употребляет их против воли».

> Но как же город этакий спасти?
> Ни плащ ему, ни шкура не подходит, —
> *(Лягушка,* 1458—14 59)

резюмирует спрашивающий.

Еще более выразительно характеризует Аристофан отношение афинян к Алкивиаду, который за время послесицилийской экспедиции успел снова снискать их доверие своими военными успехами и снова возбудить опасения своим авантюристическим поведением.

— Что думает?
Желает, ненавидит, хочет все ж иметь.
(Там же, 1424–1425)

Итак, какой же линии держаться гражданам не только в отношении Алкивиада, а вообще в своей политической практике? Аристофан попрежнему считает, что не следует доверять руководство государством лидерам радикальной демократии, хотя и воздерживается от резких выпадов против них. Главное же его предложение, изложенное в парабасе, сводится к следующему:

Уравнять должны вы граждан, снять с души тревожный страх.
Если кто и поскользнулся в хитрой Фриниха сети,
Оступившимся когда-то ныне помогите встать!
Случай дайте им загладить стародавнюю вину.
Говорим еще: бесчестьем граждан нечего казнить.
…Нет, всем тем, кто с вами рядом воевал не раз, не два,
Чьи отцы за город бились, кто вам кровная родня,
Старое одно несчастье им не ставьте вы в вину!
Нет, от гнева отрекитесь, по природе вы мудры,
Всех, кто близок нам, кто в битву рядом с нами выходил,
С них бесчестие мы снимем, званье граждан возвратим.
Если ж выкажем мы гордость и заносчивость свою, —
В дни, когда по бурным волнам носит город наш судьба,
То когда-нибудь увидим, как ошиблись мы теперь.
(Там же, 688–692, 697–705)

В этих стихах Аристофан призывает предать забвению политические распри 411 года и амнистировать тех рядовых участников олигархии четырехсот, которые после ее свержения были лишены гражданских прав. Следует при этом иметь в виду, что главные вдохновители олигархического переворота были уже устранены с политической арены. Большинство рядовых его участников честно сражались в ряде морских сражений и таким путем как бы смыли свою вину перед государством. Показательно, что четыре года спустя после постановки «Лягушек» афинская демократия осуществила амнистию граждан, замешанных в гораздо более жестоком перевороте 404 года. Она руководствовалась при этом теми же соображениями, что и Аристофан в 405 году: возместить потери в составе граждан, понесенные за время Декелейской войны, упрочить этим положение рабовладельческого полиса.

По свидетельству античных ученых, «Лягушки» Аристофана были восторженно встречены аудиторией. Поэт был не только награжден первой премией, но и удостоился почета, который редко выпадал на долю древнего драматурга при жизни: его комедия была поставлена в театре вторично — так восхитил он афинян мудрой парабасой.

«Лягушки» — последняя комедия Аристофана, написанная в годы Пелопоннесской войны. В поздних его комедиях, относящихся уже к началу IV века, внимание поэта привлекут новые социальные проблемы, перед которыми оказался его родной город. Но прежде чем говорить об этом, необходимо еще раз обратиться к творчеству Аристофана военных лет — именно к тем его комедиям, в которых получила интереснейшее выражение борьба поэта за сохранение идеологических основ афинской демократии.

IV

Политические комедии Аристофана, созданные в годы Пелопоннесской войны, дают нам яркое представление о боевой публицистической направленности его творчества, о стремлении поэта принимать самое живое участие и решении злободневных вопросов современности.

Но общественный диапазон аристофановского театра еще шире: он включает в себя и вопросы гражданским морали, и проблемы литературной критики. Замечательным свидетельством всесторонней общественной активности афинской комедии служат три пьесы Аристофана: «Облака», «Женщины на празднике Фесмофорий и уже отчасти рассмотренные в нашем очерке «Лягушки».

Первая из этих комедий была показана в 423 году м потерпела жестокую неудачу: ей была присуждена третья награда, что при трех соревнующихся поэтах означало полный провал. Аристофан, считавший ее одним из лучших своих созданий, приступил вскоре к ее переделке; однако комедия в новой редакции так и не была поставлена па театре, и тот текст, которым мы сейчас располагаем, носит отчетливые следы переработки, не доведенной до конца.

«Женщины на празднике Фесмофорий» писались одновременно с «Лисистратой» осенью — зимой 412/411 года. О приеме, который они встретили у зрителей, никаких сведений не сохранилось. Наконец, «Лягушки», как уже сообщалось, были поставлены с большим успехом на Ленеях 405 года.

Созданные в разное время, эти три комедии объединяются общим отношением к новым явлениям в идейной жизни полиса, из которых наиболее яркими и значительными были софистическое движение и драматургия Эврипида. Чтобы понять смысл и существо критики Аристофана, необходимо несколько подробнее охарактеризовать то, против чего он так ожесточенно выступал.

* * *

Мы уже видели, что афинская демократия таила в себе глубокие противоречия.

С одной стороны, «устанавливая формальное равенство граждан, привлекая их всех к равноправному и равнообязательному участию в государственной жизни,

предоставляя им свободу обсуждения государственных дел и свободу частного хозяйствования, демократия повышала значение и права отдельного гражданина. В период роста демократии повышение мощи полиса сопровождается увеличением прав гражданина. Это переплетение полисной коллективной солидарности с значительной самостоятельностью индивида — одна из важнейших черт афинской демократии периода ее подъема»[38].

Развитие демократического общественного сознания с логической последовательностью подводило афинского гражданина к мысли о первостепенном значении в обществе свободного человека, овладевающего тайнами природы, покоряющего себе огонь и железо, сушу и море, человека, принимающего на себя полную меру ответственности перед обществом за свое поведение. Гимн этому свободному владыке мира сложил на заре афинской демократической государственности великий трагик Эсхил. С восхищением и изумлением смотрел на такого человека Софокл. «Много в природе дивных сил, но сильней человека — нет», — поет хор в «Антигоне».

С другой стороны, все возрастающее применение рабского труда и концентрация крупной частной собственности в руках немногочисленных представителей рабовладельческой верхушки вели к распаду полисного единства, к стремлению личности выделиться из полиса, освободиться от обязательств, которые накладывала на человека специфическая «коллективная солидарность» граждан рабовладельческого города-государства.

Наиболее ярким отражением этого противоречия была в идейной жизни Афин деятельность целого ряда древнегреческих философов, известных в истории культуры под общим наименованием софистов.

В античном понимании слово «софист» означало странствующего ученого, дающего платные уроки мудрости. Научные интересы греческих софистов второй половины V века были достаточно разносторонне этика и геометрия, теория и практика красноречия, естественные науки. Но едва ли не главное их внимание было сосредоточено на вопросах общественной морали и проблемах взаимоотношения личности и государства.

Эта проблема стояла также перед Софоклом, отразившим подъем и становление героической личности в эпоху расцвета афинской демократии. Но его идеал, — человек, который является неотъемлемой частью коллектива. Нарушение полисных связей представляется Софоклу катастрофой — в первую очередь

для личности, противопоставившей себя общине.

Софисты ставили вопрос иначе.

«Человек есть мера всех вещей: существующих, как они существуют, несуществующих, как они не существу ют», — так сформулировал один из крупнейших софистов старшего поколения Протагор логический вывод из политической практики, афинской демократии. И казалось, он был прав: разве не человек решает в народном собрании дела государства? Разве не в его воле ведение войны и заключение мира? И сам Протагор, выставивший этот тезис, выступал как идеолог демократии, защитник равного права всех граждан на участие в делах государства.

Но, независимо от субъективных политических симпатий Протагора, его тезис отрывал человека от общины, противопоставлял его коллективу, вносил в этику элемент скептицизма и релятивизма. Если человек есть мера всех вещей и «справедливым и прекрасным для государства» является то, что представляется таковым его гражданам, то, значит, все государственные, правовые и моральные нормы могут быть пересмотрены, и непригодность всякого существующего закона может быть доказана.

А между тем афинская демократия исходила из незыблемости извечного, неписанного, богами установленного закона, и именно этот основной принцип служил идеологическим оправданием ее господства. Зато для представителей богатой рабовладельческой верхушки, крупных собственников, которых тяготила полисная «коллективность», тезис Протагора оказался подлинной находкой. Именно среди «золотой молодежи» и в олигархических гетериях получили широкое распространение крайне индивидуалистические и реакционные теории о праве сильного, служившие Теоретическим обоснованием олигархических переворотов и установления террористического режима «избранных».

Софистическое движение, возникшее в недрах афинской демократии, представляло для нее серьезную опасность и с другой стороны. Софисты много внимания уделяли теории и практике красноречия — это было естественным ответом на требования политической жизни, так как широкое открытое обсуждение дел в народном собрании, прения сторон в суде вызывали необходимость разработки теории красноречия, приемов и методов убеждения, опровержения, доказательства и так далее. Но брать платные и притом дорогие уроки софистического образования могли только люди богатые[39]. Владение софистической риторикой составляло их бесспорную

привилегию. И поэтому в словесном состязании между богатым образованным оратором и рядовым гражданином — земледельцем или ремесленником — все преимущества были на стороне первого.

Пользуясь неопытностью и риторической неискушенностью народной массы, оратор легко мог запутать, сбить с толку простой народ софистическими приемами и таким образом достигнуть своей цели. Жалобы на такого рода молодчиков, использующих искусство красноречия в корыстных целях, можно встретить, например, в «Ахарнянах» (ст. 679–719). Старики — марафонские бойцы выражают здесь свое недовольство государством, которое не чтит их заслуг перед родиной, а вместо этого подвергает их судебному преследованию и отдает на посмешище юнцам-ораторам.

Таким образом, нетрудно понять, почему и в политических теориях софистов, и в их риторической изощренности подавляющая масса афинских граждан не без основания видела орудие подрыва демократии, средство для обмана и одурачивания народа. Вот почему и древняя аттическая комедия, отстаивавшая основные принципы афинского демократического устройства и демократической морали со всеми присущими этой последней элементами консерватизма, ополчилась против новой философии.

Не случайно также носителем всех качеств софистов Кратин, Эвполид и Аристофан изображают Сократа, хотя этот последний, насколько можно судить по свидетельствам его учеников Ксенофонта и Платона, враждебно относился к софистам и систематически полемизировал с ними по ряду существенных проблем теории познания.

Действительно, несмотря на различие философских взглядов Сократа и софистов, в их деятельности было много общего.

Так, прежде всего одним из качеств Сократа, больше всего известных широкой публике, было превосходное владение софистической диалектикой; Сократ считался очень искусным мастером софистических рассуждении даже в среде самих софистов, которые нередко упрекали его в том, что он всегда «в рассуждениях сбивает с толку» и как будто плутует. Они называли его рассуждения «зудением и обрезками слов», «мелочными тонкостями «чепухой и болтовней».

Один из собеседников Сократа в сочинении Платона «Государство» прямо называет его мошенником за то, что он умеет подловить собеседника там, где ему (Сократу) удобнее всего извратить значение слова. Другой собеседник сравнивает Сократа с искусным игроком в шашки, который, пользуясь

неопытностью противника, ставит его в безвыходное положение. Как видим, софисты упрекают Сократа в том же самом, в чем старики-ахарняне у Аристофана обвиняют модных ораторов, — и притом эти свидетельства принадлежат не кому иному, как Платону — почитателю и ученику Сократа. Бесспорно, что сходство с софистами в изощренной манере рассуждения делало Сократа в глазах рядовых афинян одним из наиболее ярких представителей этого направления[40].

Сближало Сократа с софистами также отношение к общественно-политическим вопросам. Мы уже видели, какое объективное значение имела софистическая теория об относительности государственных норм. Но если софисты проповедовали свои гносеологические принципы и политические взгляды в сравнительно узком кругу богатых учеников и если при этом софисты старшего поколения (Протагор, Продик, Горгий) не делали из своего учения антидемократических выводов, то Сократ выносил свою деятельность на базарную площадь, на улицы города, в лавки и цирюльни. При этом он не только досаждал многим афинянам своими приставаниями и расспросами, но и откровенно выказывал презрение к демократии и к высоко ценимым ею моральным традициям.

Так, например, Сократ считал глупым обычай афинян избирать должностных лиц по жребию, утверждая, что истинные правители — «знающие», то есть те, «которые умеют управлять», а не «избранные кем попало или получившие власть по жребию» [41]. Подобные выступления против коренного принципа афинской демократической конституции дали впоследствии основание обвинять Сократа в том, что он возбуждает в молодежи презрение к установленному государственному строю и склонность к насильственным действиям.

Не случайно деятельность Сократа находила наибольший отклик у богатой, олигархически настроенной молодежи. В числе его учеников были Платон и Ксенофонт, в будущем ярые реакционеры, ненавидевшие афинскую демократию; политический авантюрист с монархическими претензиями Алкивиад и глава террористического правительства тридцати олигархов Критий. «Ксенофонт своей жизнью дал больше материала против своего учителя, чем привел доводов в его защиту в «Воспоминаниях». Как Ксенофонт в Персии и Спарте, так Платон в Сиракузах чувствовал себя больше дома, чем в своем родном городе… Ученики, несомненно, шли по стопам учителя»[42].

Что касается Алкивиада и Крития, то при суде над Сократом ему прямо было поставлено в вину их умственное и политическое

воспитание, и еще в 345 году оратор Эсхин говорил, обращаясь к афинянам: «Вы казнили софиста Сократа за то, что он воспитал Крития, одного из тридцати, низвергших демократический строй».

Таким образом, и по своей политической сущности философская деятельность Сократа имела много общего с деятельностью наиболее реакционных, антидемократически настроенных представителей софистики. Аристофану, как и всякому афинянину, была, конечно, ясна софистическая направленность философии Сократа и антидемократический характер его рассуждений. И если в 423 году он еще не мог знать, что ученики Сократа — Критий, Хармид, Ксенофонт и другие — станут отъявленными врагами демократии, то политическую сущность его учения он разгадал достаточно проницательно, для того чтобы сделать Сократа объектом сатирического разоблачения.

Комедия Аристофана «Облака» представляет безжалостное посрамление Сократа, а в его лице — всей модной науки. Содержание комедии сводится вкратце к следующему.

Крестьянин Стрепсиад имел в свое время несчастье жениться на девице из знатного рода. Жена подарила ему сына Фидиппида, которого она воспитала в аристократическом духе — молодой человек помешан на конских ристаниях и тратит на лошадей, повозки и сбрую собранные по оболу отцовские деньги. Чтобы избежать расплаты по огромным долгам, старик решает отдать сына в обучение к философу Сократу, который умеет делать правую речь неправой и черное — белым.

Однако Стрепсиаду не сразу удается уговорить сына поступить в обучение к босым, грязным и тощим философам. В течение первой половины комедии старик сам пытается постичь бездны премудрости в «мыслильне» Сократа под покровительством новых богов — Облаков. По хору этих фантастических существ, олицетворяющих эфемерность и туманность софистической мудрости, и названа комедия.

Таким образом, в ее первой части, центральной фигурой которой является Сократ, раскрыто содержание новой науки, действующей при помощи софистической изощренности языка, уловок и хитростей.

Впрочем, старому, трезво мыслящему земледельцу Стрепсиаду не удается овладеть хитрой наукой. Под угрозой лишения наследства сын в конце концов уступает его настояниям и идет в обучение к Сократу. Тот предлагает ему сделать выбор между Праведным и Неправедным (Кривым) словом. Первое олицетворяет патриархальное воспитание дедовских времен,

второе — новую, модную этику софистов.

После того как в агоне вопрос окончательно решается в пользу Кривого слова, а дальнейшие эпизоды демонстрируют его силу, наступает развязка. Здесь и выясняется весь политический вред науки софистов. Фидиппид, быстро усвоивший суть «кривой» философии, демонстрирует перед отцом все ее преимущества. Поспорив за пирушкой со стариком, он не только избивает его, но и доказывает, что имел на это полное право. При этом Фидиппид развивает самые откровенные антидемократические доктрины софистов. Прозревший и разгневанный Стрепсиад, поняв, к чему ведет ученье, поджигает «мыслильню» Сократа.

Обратимся теперь к более пристальному разбору основных образов и идей комедии.

Прежде всего остановимся на образе Сократа. «Под именем Сократа Аристофан хотел выставить смешным и подозрительным не одного Сократа, а всех софистов, занимавшихся воспитанием молодых людей. Его героем был вообще опасный софист, и он назвал его Сократом только потому, что таким провозгласила Сократа молва, — писал по этому поводу еще Лессинг. — Но как плохо поймем мы сущность комедии, если будем считать эги неподходящие черты просто произвольною клеветою, а не тем, чем они были на самом деле, *обобщением* отдельной личности, возведением *частного* явления в общий *тип*»[43]. (Подчеркнуто нами. — В. Я.) Это обобщение достигается у Аристофана в первую очередь необыкновенным расширением сферы «научных интересов» комедийного Сократа.

Так, аристофановский Сократ учит, что небо — железная печь, а люди — угольки в ней; в действительности Сократ не интересовался естественно-научными проблемами и уж во всяком случае не говорил ничего подобного, Аристофановский Сократ занимается астрономией, геометрией, географией, — в действительности он был далек и от этих наук. Аристофановский Сократ содержит платное училище и за деньги обучает одерживать победу «и правдой и неправдой», — в действительности Сократ не давал никаких платных лекций, не претендовал на знание абсолютной истины, а пытался, как он говорил, найти ее в диалектическом рассмотрении предмета путем раскрытия заложенных в нем противоречий. Все эти черты аристофановского Сократа появились в результате перенесения на него признаков, характерных для софистов или других философов[44].

Впрочем, Аристофан, наряду с обобщением, не чужд и конкретизации образа, правда, чисто внешней. Так, он дает внешнюю характеристику Сократа, во многом напоминающую

реальный прототип: Сократ бродит босой, внешность его безобразна, среди его учеников назван вполне реальный Хэрефонт. Это — те же принципы создания образа, на которые уже обращалось внимание при анализе первых комедий Аристофана. «Облака», написанные через год после «Всадников», естественно, примыкают к ним по своим художественным особенностям.

Что касается науки Сократа, то она, по отзыву аристофановского Стрепсиада, покоится на совершенном владении «тонкостями изощренных слов». Сам Сократ обещает старику, что если он одолеет науку риторики, то станет «тертым калачом, трещоткой, тонким человеком», то есть изощренным в речах. Облака, покровительствующие Сократу и прочим бездельникам, приносят людям «лживость и болтливость языка, умение нападать и захватывать позиции». Услышав их пение, даже неискушенный Стрепсиад проникается страстным желанием «изощряться в тонкостях слов и рассуждать о пустяках и, подперев мысль мыслишкою, опровергнуть другой мыслью».

Итак, Сократ — «жрец утонченнейшего вздора», «тонкий ум» и тому подобное. Уже в прологе комедии из рассказа ученика Сократа о своем учителе зритель получает доказательства поразительной изощренности ума Сократа.

Как сосчитать, во сколько раз превышает длина блошиного прыжка длину блошиной ноги? Простому человеку эта задача не под силу. А в школе у Сократа поймали блоху, окунули ее ногами в растопленный воск и, получив слепок блошиной ступни, вымеряли им длину прыжка, — воистину, блоха есть мера всех вещей блошиного обихода! И к тому же, что можно придумать тоньше, чем след блошиной ступни?

Еще одна задача. Чем издает комар известное каждому тонкое жужжание? Ответ Сократа: воздух, попав в узкое чрево комара, вылетает с трубным звуком через его задний проход. Это, пожалуй, еще тоньше, чем блошиная нога! Следовательно, гротескное преувеличение «изощренности ума» Сократа — один из приемов его сатирической характеристики.

Другой прием — комическое контрастирование «высокого» и «низменного»: отвлеченной теории Сократа и трезвого, практического ума Стрепсиада. Вот он видит учеников Сократа, уткнувшихся носами в землю: они исследуют то, что находится под землей. Старик понимает их намерения по-своему: голодные философы ищут дикий лук — обычную пищу афинян. Вот геометрия — для чего она? Мерить землю, — отвечает ученик. Превосходно! — резюмирует Стрепсиад, — размерить всю землю на участки для афинских граждан, какую еще найдешь науку,

наиболее полезную для народа? А вот географическая карта, где же на ней Спарта? О, ужас, как близко! Нельзя ли ее отодвинуть подальше? Блестящую комическую конкретизацию отвлеченного понятия представляет собою и гамак, в котором между небом и землей парит сам Сократ, для того чтобы мысль его свободно витала в воздушной среде, не отягощенная ничем земным.

Начатая в прологе линия комического развенчания Сократа продолжается и дальше. Теперь Аристофан уже не ограничивается рассказами других действующих лиц о Сократе. Он показывает его в действии, в поступках и этим достигает яркой конкретности, чувственности образа.

Философ приступает непосредственно к обучению Стрепсиада и ставит перед ним целый ряд задач из области теории музыки, грамматики и логики. Практически мыслящий Стрепсиад, замученный вдобавок ко всему клопами, которыми кишмя кишит «мыслильня» Сократа, перетолковывает все преподаваемые ему истины по-своему. Так, например, Сократ спрашивает у него, какой он лад предпочитает: трехмерный или четырехмерный? Разумеется, четырехмерный, — отвечает Стрепсиад: четыре меры это как раз полный четверик.

Затем следует «исправление» грамматики. Для читателей, не знающих греческого языка, позволим себе привести аналогичный пример из русского языка. Почему называют маленького ребенка, независимо от его пола, малюткой? Ведь «малютка» явно женского рода, достаточно сравнить такие слова, как куртка, утка и тому подобные. Не правильнее ли маленького мальчика называть «малюток», а девочку — «малютица»? В таком, примерно роде грамматические штудии Сократа. Стрепсиад и с этим согласен: значит, надо говорить не Клеоним, а Клеонима, потому что такой известный трус, как Клеоним, не может быть существом мужского рода, — вот она, сила науки!

Наконец, Стрепсиаду удается повернуть разговор на то, что его больше всего беспокоит: как отделаться от долгов. Предлагаемые им самим способы, хотя и не блещут остротой логического развития мысли, представляются ему практически вполне удачными: колдовством свести с неба луну, для того чтобы кредиторы потеряли счет дням и месяцам и не знали, когда им требовать долг; или растопить при помощи линзы воск на табличке, где записан иск к несостоятельному должнику. Но как оправдаться, если на это нет ни права, ни свидетелей? — задает ему очередной вопрос Сократ. Выход, который находит Стрепсиад, явно не принадлежит к числу наилучших:

Когда до дела моего останется

Один лишь иск, пойду и удавлюсь…
К удавленнику кто ж предъявит жалобу?
(Облака, 779–780, 782)

Таким образом, Стрепсиаду никак нельзя обойтись без Кривого слова, к постижению которого он оказывается решительно неспособным. Только после того, как Фидиппид овладевает им настолько, что может в популярной форме приобщить к нему старика-отца, последний торжествует. Ему удается избавиться от кредиторов при помощи следующих рассуждений:

Кредитор
Раз денег мало, ты бы хоть лихву на долг
Мне отдал.

Стрепсиад Что за зверь такой — лихва, скажи?

Кредитор
Да то, что с каждым месяцем и с каждым днем
Все больше возрастает — и растет, растет,
Пока проходит время.

Стрепсиад
Верно сказано.
Скажи, а море, что оно, по-твоему,
Растет или все то же?

Кредитор
То же, думаю.
Ему расти не подобает.

Стрепсиад
Бедненький!
Да если море больше не становится,
Вбирая воды рек, — как ты надеешься,
Чтобы твои нежданно деньги выросли?

(Там же, 1285–1295)

Таким путем Стрепсиад одерживает победу над кредиторами. Осуществилось то, о чем он мечтал, поступая в обучение Сократу:

Если только избавиться мне от долгов,
Скажут люди: «Хитрец Стрепсиад и смельчак,
Краснобай отвратительный, лгун и наглец,
Мастер ловко прилаживать к слову слова,
Продувной лжесвидетель, ходячий закон,
Плут лукавый, проныра, пройдоха, болтун,
Лицемер, надоеда, хвастун и ловкач,
Язва, висельник,
Жулик карманный».

(Там же, 443–451)

Но торжество Стрепсиада недолговечно. Совершенно очевидно, что, вступив на скользкий путь софистических рассуждений, он нарушает моральные традиции крестьянства, выработанные в течение многих столетий.

За триста лет до того, как были поставлены «Облака», греческий поэт Гесиод написал назидательную поэму «Труды и дни», в которой нашел отражение нравственный кодекс земледельцев.

Одна из основных заповедей морали крестьянина-труженика, сформулированная Гесиодом, гласила:

Точно отмерив, бери у соседа взаймы; отдавая,
Меряй такою же мерой, а можешь, — так даже и больше,
Чтобы наверно и впредь получить, коль нужда приключится.

Моральные принципы Стрепсиада уже весьма далеки от традиционных крестьянских заповедей. Это не честный Дикеополь или Тригей, хотя социальная принадлежность его к аттическим земледельцам бесспорна. Он уже понял ту истину, что, имея дело с деньгами, долгами, процентами, не проживешь без обмана. «Ты обладаешь хорошей памятью?» — спрашивает его Сократ. «Ей-богу, как придется», — отвечает Стрепсиад.

Коль мне должны, я помню замечательно.
Коль должен я, — не помто ничегошеньки.
(Облака, 484–485)

Мало того: Стрепсиад усвоил методы судейского кляузничанья. «Ну-ка, что ты делаешь, когда тебя бьют?» — снова

экзаменует его Сократ. Старинный земледелец в духе Гесиода, конечно, без малейшего колебания ответил бы, что он не остается в долгу. Не так рассуждает «урбанизованный» Стрепсиад. Он объясняет Сократу:

Даю побить себя,
Йемного жду, друзей зову в свидетели,
Еще немного — в суд тащу обидчика.
(Там же, 494–496)

Нет, это положительно не гесиодовский идеал земледельца! Обращаясь к Сократу, для того чтобы спасти свое положение, стремясь при этом «извратить в свою пользу правосудие», Стрепсиад идет по пути, несовместимому с традиционной крестьянской моралью. Намерения его не менее опасны, чем поведение тех обвинителей, на которых жалуется хор в «Ахарнянах».

Итак, Аристофан не только разоблачает изощренность мысли и языка Сократа, но и показывает его тлетворное воздействие на нравы. Однако, и это еще не главная цель его комедии, а скорее средство для ее достижения. Главная же цель состоит в том, чтобы раскрыть политическую опасность софистической диалектики и релятивизма, ее враждебность демократическому мировоззрению.

Невозможность примирить взгляды аттических крестьян с модной индивидуалистической этикой и рационализмом софистов доказывается всем развитием действия во второй части комедии. Как только Фидиппид уходит в школу Сократа, хор предупреждает Стрепсиада, что ему придется раскаяться. После того, как Стрепсиад, пользуясь доводами Кривого слова, прогоняет кредиторов, хор облаков снова выступает со следующим предостережением:

Решил старик наш
От долгов, которые он сделал,
Избавиться совсем.
Но день еще не кончится,
Как бедствия нежданные
Постигнут хитреца
За то,
Что неприкрыто мошенничать он начал.
(Там же, 1303–1310)

И в самом деле, угрозы хора вскоре сбываются, и Стрепсиад вынужден осознать ложность избранного им пути, — происходит это, однако, уже после того, как сам Стрепсиад становится жертвой новой философии и перед зрителями разоблачается политический смысл софистики.

Еще в первом агоне Праведное слово, олицетворяющее патриархальную мораль, упрекает Неправедное слово, представляющее новую, софистическую мораль, в том, что оно содействует нравственному разложению юношества. Неправедное слово этого и не отрицает. Да, оно первым придумало «противоречить законам и справедливости». Да, этой новой логикой оно вооружило молодежь — и к лучшему. Предположим, молодого человека нашли у чужой жены. Что делать воспитаннику Праведного слова, не умеющему и говорить-то как следует? Он пропал, погиб. Иное дело — воспитанник Неправедного слова. Он тотчас сообразит сослаться на пример самого Зевса, который не один раз уступал женским чарам; может ли быть человек сильнее бога?

Итак, толковать вкривь и вкось все обиходные понятия и установления обычной морали, презирать существующие законы — вот чему учит Неправедное слово. Этому оно научило и Фидиппида, который, избив отца, оправдывается следующим образом: ведь бил же его отец, когда он был ребенком? Почему же теперь сын, желая добра отцу, не вправе вразумлять его кулаками? Ведь старик — вдвойне ребенок.

«Но не в обычае нигде, чтобы дети так обращались с родителями», — возражает Стрепсиад. Ответ Фидиппида весьма показателен:

> А кто обычай этот ввел — он не был человеком,"
> Как ты да я? Не убедил речами наших дедов?
> Так почему же мне нельзя ввести обычай новый,
> Чтоб дети возвращать могли родителям побои?
> …Возьмите с петухов пример и тварей, им подобных.
> Ведь бьют родителей у них, а чем они отличны От нас?..
> *(Там же.*, 1420–1424, 1427–1429)

Здесь в шести строках — полная программа младших софистов: и рассуждения о том, что закон есть изобретение человека и человеком же может быть отменен, и ссылка на «естественное право», противопоставляемое человеческому закону.

Наказание, постигшее Стрепсиада, — сурово, но справедливо. «Я денег тех, что задолжал, не должен был присваивать», —

резюмирует старик. Как политически несовместимы интересы аттического крестьянства с интересами олигархов, так же несовместима новая индивидуалистическая мораль софистов с традиционной полисной моралью афинской демократии.

Критика, которой подвергаются у Аристофана софистическая философия и риторика, воплощенные им в образе Сократа, носит ярко выраженный классовый характер. «Облака» были боевой, социально заостренной комедией, в которой Аристофан выразил отношение афинской демократии к идейным течениям, подрывавшим устои ее мировоззрения.

Ясность и четкость идейной позиции, подчинение всех средств художественной выразительности глубоко осознанной цели, блестящее комедийное мастерство позволили Аристофану создать бессмертное произведение, обличающее всяких ученых шарлатанов, жрецов лженауки, которые идут на службу к власть и богатство имущим.

* * *

Борьбу за сохранение моральных устоев афинской демократии, которую Аристофан начал в «Облаках» с критики философии и риторики, он вел столь же энергично и в области литературы. Замечательным и притом первым в истории мировой литературы памятником воинствующей эстетической мысли является комедия Аристофана «Лягушки». В композиционном отношении она далеко уступает «Птицам» и «Лисистрате», напоминая скорее ранние комедии Аристофана, в которых разнородные художественные элементы сочетаются достаточно свободно и непринужденно.

В «Лягушках» можно отчетливо проследить три плана. *Первый* — обычная буффонада с участием бога Диониса, отправившегося в сопровождении своего раба Ксанфия в подземное царство (Аид) за недавно умершим трагиком Эврипидом. Комизм их похождений основан на пародировании мифа о том, как герой и силач Геракл побывал в царстве мертвых и увел оттуда трехглавого пса Кербера.

«Герои» Аристофана рассчитывают на то, что в Аиде, очевидно, до сих пор помнят об этом событии, и, явись туда Геракл еще раз, не откажут ему в маленькой просьбе. Вот почему изнеженный Дионис, одетый по азиатской моде в легкую тунику и модные туфли, набрасывает на плечи львиную шкуру — прославленное одеяние Геракла. Однако результат оказывается совершенно иным: привратник Аида Эак, приняв Диониса за

Геракла, в ярости обрушивается на него с угрозами и проклятиями за похищение пса Кербера. Перетрусивший Дионис обряжает в шкуру раба Ксанфия, но как раз в это время появляется смазливенькая служанка Персефоны (царицы преисподней), у которой от встречи с Гераклом остались самые приятные воспоминания. Ксанфия зовут на пир, и Дионису с трудом удается уговорить его снова поменяться платьем. В конце концов вся эта история завершается побоями для обоих «героев», после чего их впускают во дворец Плутона.

Фарсовые приемы, грубые шутки, потасовка, потешная клоунада — таковы аксессуары первой части комедии, составляющей несколько больше ее трети. Здесь же появляется в эпизодической сцене хор лягушек, по которому названа комедия. Лягушки своим великолепным «брекекекекс, коакс, коакс» сопровождают Диониса, переплывающего в челне Харона озеро, которое преграждает доступ в Аид.

В дальнейшем, однако, хоровые партии исполняются хором мистов, то есть посвященных в религиозные мистерии богини земледелия Деметры и ее дочери, царицы преисподней Персефоны. Политические мотивы, содержащиеся в хоровых песнях мистов, главным образом в парабасе, составляют *второй*, публицистический план комедии, не находящийся ни в какой связи ни с приключениями Диониса и Ксанфия, ни с совершенно новым сюжетным мотивом, который появляется только в начале второй половины пьесы и положен в основу *третьего* плана комедии. Это тема литературного спора Эсхила и Эврипида, состязающихся за первенство. Поскольку политические мотивы, получившие отражение в «Лягушках», уже рассмотрены в предыдущей главе, сосредоточим внимание на вопросах литературной полемики.

Прежде всего необходимо отметить самый факт обращения Аристофана к литературно-критической теме в необычайно напряженной политической обстановке Афин 406/405 года. Он показывает, насколько серьезно относился поэт к задачам театра, если после стольких потрясений, пережитых афинянами, решился привлечь их внимание к эстетическим вопросам.

Во-вторых, примечательно, что Аристофан сталкивает между собой именно Эсхила и Эврипида, а не Софокла и Эврипида, которые в течение многих десятилетий соперничали на афинской сцене и почти одновременно ее покинули. Несомненно, что с точки зрения актуальности и сюжетной остроты противопоставление этих двух поэтов могло оказаться более эффектным и понятным для зрителей: ведь среди них было уже мало таких, которые могли помнить первые постановки трагедий

Эсхила. Зачем же понадобилось Аристофану тревожить тень давно умершего поэта?

Как уже указывалось в первой главе нашего очерка, Эсхил и по своим политическим симпатиям и в силу объективно сложившейся исторической обстановки являлся поэтом становления афинской демократической государственности в эпоху греко-персидских войн. В его творчестве с наибольшей полнотой выразилось мировоззрение афинской демократии первой половины V века, идеология «полиса гоплитов» — свободных, экономически независимых земледельцев, непосредственных производителей материальных благ.

Для Аристофана трагедийный театр Эсхила — это эстетический кодекс поколения марафонских бойцов. Вместе с Эсхилом старинные драматурги Феспид, Фриних и поэт Симонид олицетворяют героическую эпоху Афин времени греко-персидских войн. И недаром аристофановские ахарняне и старики-гелиасты в «Осах», Стрепсиад и Филоклеон, так любят песни этих старых поэтов, отразивших величественный подъем патриотического духа Эллады.

Что касается Эврипида, то и он по своим общественным взглядам никак не может быть отнесен к числу противников афинской демократии. Наоборот, в ряде трагедий он явно идеализировал родной город, изображая Афины защитником гонимых и угнетенных по всей Греции. Политическим идеалом Эврипида было демократическое государственное устройство, экономическую основу которого должны были составлять все те же мелкие независимые землевладельцы.

Но сосредоточивая все внимание на человеческой личности и подвергая вследствие этого сомнению консервативные моральные нормы афинской демократии, Эврипид объективно способствовал подрыву ее традиционного мировоззрения. Не случайно современники сближали деятельность Эврипида с деятельностью его сверстников — старших софистов, называя последнего великого трагика древней Греции «философом на сцене».

Нетрудно поэтому понять, что идейные тенденции эврипидовской драматургии вызывали у Аристофана резкое осуждение и противодействие с первых шагов его сценической деятельности, — уже в «Ахарнянах» содержится превосходная сцена, в которой пародируются художественные приемы Эврипида.

Сюжет написанной четыре года спустя комедии «Мир» был построен на пародировании не дошедшей до нас трагедии Эврипида «Беллерофонт». Из мифа о Беллерофонте известно, что он пытался взлететь на крылатом коне Пегасе в небеса, чтобы

достигнуть Олимпа — чертога богов. Тригей в комедии Аристофана, оседлавший для этой же цели навозного жука, — что можно было придумать злее и смешнее?

В плане пародии на трагедии Эврипида строится и добрая половина комедии «Женщины на празднике Фесмофорий» (411 г.), содержание которой сводится к следующему.

Афинские женщины возмущены Эврипидом, потому что созданные им образы Федры, Медеи и других легендарных героинь, охваченных преступными страстями, внушили мужчинам подозрительность и недоверие к женскому полу. На празднике Фесмофорий в честь богини Деметры, доступ на который разрешался только женщинам, они намерены поставить вопрос о том, как им поступить в дальнейшем с Эврипидом. Узнав о планах женщин и опасаясь неблагоприятного для себя решения женского собрания, Эврипид подсылает на праздник своего родственника, старика Мнесилоха, предварительно тщательно выбрив его и нарядив в женское платье. Однако своей речью в защиту Эврипида Мнесилох возбуждает в женщинах недоверие к своей особе, и в конце концов хитрость его разоблачается. Заключенный в колодки и привязанный к столбу Мнесилох с ужасом ожидает казни. Тут и развертывается самая забавная часть комедии.

По предварительному уговору с Эврипидом, старик, одетый по-прежнему в женское платье, изображает различных героинь из его трагедий, которые попали в беду и ожидают спасения от рук легендарных героев. Исполнение ролей этих героев берет на себя сам Эврипид. Сначала разыгрывается сцена прекрасной Елены и ее супруга Менелая, затем Мнесилох становится юной царевной Андромедой, отданной на растерзание морскому чудовищу, а Эврипид — славным героем Персеем, ее спасителем. В этой сцене каждое слово, каждая строка производят комический эффект резким снижением трагического стиля.

Однако пародирование художественных приемов, формы, стиха, ритма, мелодики — и в «Ахарнянах» и в последующих комедиях — подчинено критике идейного направления драматургии Эврипида.

В «Лягушках» спор Эсхила и Эврипида первоначально тоже носит как будто бы совершенно формальный характер, касается вопросов композиции трагедии, развития действия, построения образов. Архаической драматургии Эсхила, с ее торжественными и пышными хоровыми песнями, монументальными, но статическими персонажами, Эврипид противопоставляет высоко развитую драматическую технику и глубину психологической характеристики образов.

Но очень скоро спор перемещается в иную плоскость. Выясняется, что оба соперника исходят вовсе не из формальных принципов[45]. Сам Эврипид заявляет, что задачу драматического искусства он видит в воспитании зрителей.

> Эсхил
> Отвечай мне: за что почитать мы должны и венчать похвалою поэтов?
>
> Эврипид
> За правдивые речи, за добрый совет и за то, что разумней и лучше
> Они делают граждан родимой земли.
> *(Лягушки,* 1008–1010)

Такой же точки зрения придерживается, разумеется, и Эсхил. Спор двух поэтов оказывается, таким образом, спором не о задачах театра, — в этом вопросе они едины, — а о конечной цели и методах воспитания общественного сознания.

Аристофан изображает столкновение двух мировоззрений: консервативной земледельческой афинской демократии периода ее становления (Эсхил) и радикальной демократии периода Пелопоннесской войны со всеми присущими ей проявлениями кризиса полисной идеологии (Эврипид).

Эврипид заявляет, что его драмы пробуждают в зрителях критическое отношение к действительности, склонность к изучению, исследованию жизни. Он смело ставил перед аудиторией волнующие вопросы современной морали и этики, показал неравноправное положение женщины в семье, право человека на личное счастье. Эврипид убежден, что таким путем он открыл доступ в трагедию самой жизни.

> Заговорил я о простом, привычном и домашнем.
> Меня проверить каждый мог. В ошибках каждый зритель
> Мог уличить.
> *(Там же,* 959–961)

Исходя из основных принципов своей поэтики, Эврипид отстаивает право художника на изображение людей из различных социальных слоев, на показ их в действии, в развитии характеров. Поэтому он отвергает условную архаику эсхиловских трагедий, сценическое воплощение образов, чрезмерную метафоричность, сложную лексику. Напротив, своей заслугой он считает введение

в трагедию философских размышлений, ораторских приемов, заимствованных из живой политической практики Афин.

Поэтическое кредо Эврипида вызывает резко отрицательное отношение Эсхила. Он исходит из необходимости воспитывать граждан не в духе критического отношения к действительности, а в духе гражданской доблести и патриотизма. Он гордится тем, что «сотворил величавых героев»,

> И Патроклов, и Тевкров, с душой, как у льва. Я до них хотел граждан
> возвысить,
> Чтобы вровень с героями встали они, боевые заслышавши трубы.
> *(Там же,* 1039–1041)

Это благородное назначение искусства требует, по Эсхилу, и величественных форм. Боги и герои должны говорить возвышенным слогом, подобно тому, как их одежды пышнее и богаче, чем у людей. Эсхил не принимает оправданий Эврипида, что выводимые последним чувства и страсти встречаются в жизни: поэт должен скрывать от зрителей язвы общества, воспитывая граждан на высоких образцах морали и нравственности.

Нетрудно заметить, что творческое кредо обоих поэтов Аристофан формулирует с нарочитой односторонностью, преувеличивая противоположные тенденции, выделяя то, в чем они безусловно отличны друг от друга.

В самом деле, можно ли утверждать, что Эсхил не видел в жизни явлений, подлежащих уничтожению? Конечно, нет. Все его творчество проникнуто пафосом борьбы против отживающего, косного — пережитков родового строя, тиранических устремлений, деспотизма. Но побеждает при этом героическая личность, тесно связанная с гражданским коллективом, полисом. Все монументальное искусство Эсхила прославляет подвиг поколения марафонских бойцов, победителей в греко-персидских войнах, создателей «крестьянской демократии» первой половины V века.

А Эврипид? Разве им не созданы образы положительных героев, достойные продолжить галерею героев. Эсхила? Ведь «Ифигения в Авлиде» — наиболее яркая, но далеко не единственная трагедия Эврипида, прославляющая героическое самопожертвование ради отечества, патриотизм и свободолюбие. Таким образом, Аристофан преувеличивает противоречивость, присущую драматургии Эврипида, и выдвигает против него по

существу те же обвинения, что и против Сократа. Это Эврипид развратил нравы, научил молодежь болтать без толку, изощряться в спорах и опровержениях, воспитал политических авантюристов и лицемерных демагогов.

Вот за сколько несчастий ему отвечать!
Он и сводней на сцене показывал нам,
И девиц, что в священных рожали стенах,
И девиц, что блудили хоть с братом родным,
И твердили, что жизнь — это вовсе не жизнь.
От несчастий таких наш город родной
Крючкотворами полон теперь до краев
И толпою лукавых, негодных льстецов,
Надувающих вечно несчастный народ.
(Там же, 1078–1086)

И недаром в подземном царстве Эврипида поддерживают в борьбе за трагический престол карманные воры, взломщики, грабители и отцеубийцы. Это он — «мастер болтать, оселок для слов, отточенный язык» — воспитал их такими при помощи ловких словечек и риторических ухищрений.

Основательность, прочность крестьянской демократии и неустойчивость, легковесность, вредоносность новой «мудрости» — такие силы противопоставляет Аристофан, изображая конфликт Эсхила и Эврипида. Поэт использует самые разнообразные комедийные приемы для того, чтобы конкретизировать, овеществить идейное содержание своей комедии, добиться максимального эмоционального воздействия на зрителя. Тут и блестящие пародии на стиль и язык обоих драматургов, и комический разбор отрывков из их драм, и соревнование в песнях, и самый ритм их речи в агоне — Эврипид говорит взволнованными ямбами, Эсхил пользуется величественными анапестами.

Но бесспорно самым замечательным образцом комической конкретизации отвлеченных понятий является сцена взвешивания стихов на исполинских весах. Поэты поочередно бросают на чаши весов свои стихи, и каждый раз монументальный Эсхил одерживает победу над «легковесным» Эврипидом.

Эврипид I
«Нет сил сильней, чем слово убеждения…»

Эсхил
«Не ищет приношений и не просит смерть…»

Дионис
Довольно, до земли он наклонил весы.
Он смерть поверг, из бедствий тяжелейшее.

Эврипид Я ж кинул убежденье, речь разумную.

Дионис
Без веса убежденье и без разума.
Нет, поищи другой, потяжелее стих —
Увесистый, и плотный, и объемистый.
(Там же, 1391–1398)

Таких стихов у Эврипида нет. Самое веское, чем он располагает из арсенала своих поэтических средств, это тяжелая, как железо, палица, которую берет в руки один из его героев. Но Эсхил тут же выставляет стих, в котором описывается, как громоздятся «повозка на повозку и труп на труп». Разумеется, две повозки с двумя трупами перетягивают на весах одну палицу, как бы она ни была тяжела. Таким образом, Эсхил одерживает верх в этом любопытном состязании. В конце концов, узнав мнение обоих трагиков о политическом положении в Афинах, Дионис забирает на землю Эсхила.

Но соответствует ли такой финал реальному положению вещей? Возможен ли был возврат той эпической, героической драматургии, которую создал Эсхил? Разумеется, невозможен, как невозможно было превращение морской афинской державы конца V века в земледельческую крестьянскую демократию марафонских времен. Поэтому литературно-эстетические идеалы Аристофана были столь же утопичны и неосуществимы, как его программа социально-политическая. Замечательным подтверждением этому служит собственная творческая практика Аристофана в десятилетие 415–405 годов.

* * *

Среди четырех рассмотренных нами комедий Аристофана этого периода («Птицы», «Лисистрата», «Женщины на празднике Фесмофорий», «Лягушки») только «Лягушки» сохранили архаическую структуру древней комедии. Три другие представляют собой новый этап в развитии художественной формы Аристофана.

Ее эволюция проявилась прежде всего в том, что изменилась роль хора. В ранних комедиях Аристофана хор участвовал в действии только до парабасы: ахарняне преследовали Дикеополя, всадники — Пафлагонца, земледельцы помогали Тригею вытащить из пещеры богиню мира, старики-судьи вступались за Филоклеона.

В парабасе сценическая иллюзия нарушалась. Хор как бы забывал, кого он изображает, и говорил от лица автора. Если даже он и сохранял свой сценический облик, то содержание его песен уже не имело никакого отношения к сюжету комедии. Конечно, выступления хора в парабасе и после нее имели определенный идейно-художественный смысл. Обличительные песни расширяли круг явлений, которые подвергались осмеянию, торжественные славления помогали раскрыть положительный идеал поэта. Хор открыто публицистически выражал тенденцию автора. Но единство сценического действия от этого бесспорно страдало.

В комедиях второго периода Аристофан стремится максимально вовлечь хор в развитие сюжета, и ему это почти удается.

Парабаса в «Птицах», сохраняя внешнюю форму древней парабасы — обращение к зрителям, — примыкает по содержанию к предыдущей части комедии — агону.

В ней развиваются доводы Писфетера о праве птиц на верховную власть и о том, что людям выгодно почитать птиц в качестве богов.

В парабасе «Лисистраты» отсутствуют вступительные анапесты предводителя хора, и в симметричных партиях полухорий продолжается спор между стариками и женщинами, который завязался еще в пароде и окончится только перед самым финалом комедии.

В парабасе комедии «Женщины на празднике Фесмофорий» также получает развитие одна из основных тем комедии — вопросы женской нравственности и семьи. К тому же в этой комедии парабаса значительно сокращена по сравнению с традиционной нормой: она содержит только монолог корифея и один декламационный речитатив (эпиррему). Нет хоровых од, нет и ответного речитатива (антэпирремы).

Другой существенной особенностью комедий этого периода является более глубокое, по сравнению с первыми комедиями, раскрытие индивидуальных свойств характера персонажей. «Птицы» еще примыкают в этом отношении к ранним произведениям Аристофана: мы встречаем здесь доносчика, бездарного поэта, непокорного сына и множество других

второстепенных персонажей, которые являются масками, а не характерами. Но уже в «Лисистрате» намечаются индивидуальные особенности многих действующих лиц.

В первую очередь это относится к образу самой Лисистраты, отличающейся целеустремленностью, настойчивостью, требовательностью. Невозможно спутать друг с другом и ее союзниц: болтливая комическая старуха Клеоника с ярко выраженным тяготением к вину; молоденькая Миррина, сначала с трудом решающаяся на женскую забастовку, но затем честно выполняющая свои обязательства перед заговорщицами; немногословная, сдержанная спартанка Лампито — каждая из них обладает особыми, только ей присущими чертами характера. Все это, правда, намечено пока штрихами, но тенденция к индивидуализации образа несомненна.

В комедии «Женщины на празднике Фесмофорий» самый яркий персонаж — Мнесилох, родственник Эврипида. Помещая его в различные сюжетные ситуации, Аристофан наделяет традиционный образ шута разнообразными качествами: в прологе он с насмешкой относится к философствованию Эврипида, но, проникаясь к нему сочувствием, готов его выручить; в сцене женского собрания он и вкрадчив, и дерзок, и хитер, и решителен; в последующих эпизодах своеобразие образа Мнесилоха состоит в его «раздвоенности»: с одной стороны, он с трепетом ожидает грозящей ему расправы, с другой — продолжает играть роль юной пленницы Андромеды:

> Плачьте, подруги!
> О я, страдалица бедная!
> О я, несчастный, несчастный!
> Стражду напрасно, напрасно я стражду по воле родных.
> Да! умолять я должна лиходея,
> Слезы горючие, слезы предсмертные лить я должна
> перед ним.
> Горе мне, горе!
> Он меня выбрил, во-первых,
> В желтый хигон нарядил, во-вторых,
> И, наконец, в этот храм
> К женщинам этим послал!
> *(Женщины на празднике Фесмофорий,* 1036–1046)

Новые принципы обрисовки образов проявляются в «Лягушках» — комедии, направленной против эврипидовских тенденций в области эстетики. Порицая Эврипида за то, что он в своих трагедиях отводил рабам такую же роль, какую играли

господа, Аристофан в тех же «Лягушках» создает великолепный образ изворотливого, ловкого и дерзкого раба Ксанфия.

Если в «Ахарнянах» и «Птицах» рабы были бессловесными статистами, а во «Всадниках» и «Осах» эпизодическими персонажами, которые использовались поэтом преимущественно как рассказчики, вводящие зрителя в сюжет комедии, то в «Лягушках» появляется живой характер раба.

В диалоге Эака и Ксанфия сквозь традиционную маску клоуна проглядывают не только черты раба, как определенного социального типа, но и как живого человека.

Э а к
Себя я наверху блаженства чувствую,
Лишь прокляну исподтишка хозяина.
К с а н ф и й
А любишь ты ворчать, когда, посеченный,
Идешь к дверям?
Мне это тоже Нравится.

Кс а н ф и й
А лезть во все?

Э а к
Нет ничего прекраснее!

К с а н ф и й
О Зевс рабов! А болтовню хозяйскую
Подслушивать?

Э а к
Люблю до сумасшествия!

К с а н ф и й
И за дверьми выбалтывать?

Э а к
И как еще!
Мне это слаще, чем валяться с бабою!
(Лягушки, 745–753)

Включение хора в развитие сюжета, стремление к индивидуализации образа, отчетливо заметные в комедиях этого периода, свидетельствуют о том, что новые эстетические принципы, против которых так настойчиво выступал Аристофан,

полемизируя с Эврипидом, оказали существенное воздействие и на его собственное творчество. Эти новые художественные принципы прокладывают себе путь пока еще в рамках обычной структуры комедии V века с пародом хора, парабасой, агоном. Но скоро поэту не нужны будут и эти элементы традиционной композиции: придерживаясь прежних политических взглядов, Аристофан, как художник, должен будет искать новые методы образного отражения мира. Это можно наблюдать на материале двух его последних комедий, созданных уже в начале IV века до н. э.

V

Через полгода после того, как: были поставлены «Лягушки», Афины постигла катастрофа. Морской флот был разбит спартанцами в битве при Эгоспотамах (405), город был фактически блокирован вражеским войском, все еще находившимся в Декелее. Земля безжалостно опустошалась, подвоз продовольствия прекратился, начался голод. При прямой поддержке спартанцев власть в государстве захватили крайние олигархи (так называемая «олигархия тридцати», в отличие от «олигархии четырехсот» 411 года). Опираясь на небольшое число наиболее состоятельных и пролаконски настроенных[46] граждан, они установили террористический режим, жертвой которого пали многие афиняне. Правда, олигархии тридцати удалось не долго удержаться у власти — в 403 году она была свергнута сторонниками демократии, но к бедствиям, и без того постигшим афинян, олигархи успели добавить и свою долю. Морская держава распалась. Приток средств в Афины резко понизился. Город переживал серьезный финансовый кризис.

Тяжелее всего сложилась судьба крестьянства. Многие владельцы небольших земельных участков, подвергавшихся систематическим опустошительным нашествиям спартанцев, не имели средств на восстановление своего хозяйства: виноградники и оливы, как известно, плодоносят только через несколько лет после посадки. Не будучи в состоянии обеспечить себе хотя бы скудный прожиточный минимум на эти несколько лет, земледельцы вынуждены были отдавать под залог и продавать свои участки. По сообщению древнего историка, к концу V века в Афинах насчитывалось около пяти тысяч граждан, лишенных земельной собственности. На нужде крестьян наживались крупные рабовладельцы-спекулянты, которые скупали за бесценок разоренные земли, при помощи рабского труда восстанавливали на них хозяйство и перепродавали потом втридорога. Что же касается обезземеленных крестьян, то им приходилось все больше строить свой бюджет на государственной помощи: к выплате жалованья членам Совета пятисот и гелиэи прибавилось в начале IV века денежное вознаграждение за посещение народного собрания. Выполнение основной обязанности гражданина — участие в народном собрании — превращалось в своего рода коммерческую операцию.

Афинский демос, большую часть которого составляли еще в первые годы Пелопоннесской войны мелкие землевладельцы, все больше уподоблялся теперь массе обезземеленных бедняков,

ведущих паразитическое существование за счет государства, то есть в конце концов за счет эксплуатации рабского труда. Эта масса обнищавших свободных граждан стояла перед необходимостью выбора: «или, занявшись ремеслом, вступить в конкуренцию с рабским трудом, что считалось постыдным, позорным занятием и не сулило к тому же большого успеха, или же превратиться в нищих. Они шли — при данных условиях неизбежно — по последнему пути, а так как они составляли массу, то тем самым привели к гибели и все Афинское государство»[47].

Сложившиеся таким образом социально-экономические условия способствовали появлению и распространению утопических идей, в которых находили отражение надежды и чаяния различных социальных групп афинских граждан и которые вместе с тем по своему содержанию весьма близко соприкасались с одним из наиболее распространенных мотивов греческого фольклора.

В народной поэзии греков издавна существовал сказочный мотив обетованной земли, где живут в довольстве беззаботные счастливцы. В литературу его впервые ввел Гесиод, включивший в поэму «Труды и дни» легенду о смене веков — золотого, серебряного, медного и железного. В условиях уже появившихся на рубеже VIII–VII веков социальных противоречий Гесиод изобразил «золотой век» как такое время, когда не было ни богатых, ни бедных, а плодородная земля приносила людям изобилие жизненных благ.

В годы Пелопоннесской войны легенда о «золотом веке» получила широкое распространение в древней аттической комедии. Греческие комедиографы Кратин, Кратет, Ферекрат, Телеклид не скупились на красочные описания утех и праздников, которые выпадали на долю счастливых и беспечных людей, живших в эти блаженные времена.

Прославление разгульных пиров и необузданного веселья занимало в таких комедиях, повидимому, центральное место. Обыкновенно это изобилие — благодетельный дар природы. Людям не приходится ничего делать самим, так как по улицам города текут ручьи горячего супа, в котором плавают куски поджаренного мяса, на деревьях растут пироги и печенья, фонтаны бьют молоком и вином, на сцене появляются всевозможные скатерти-самобранки и тому подобное. Стоит сказать: «Столик, накройся», как вырастает волшебный столик, уставленный всем необходимым. К услугам жителей этих стран и утехи Афродиты. Беспечным кутилам прислуживают прелестные девы.

К типу этих сказочных комедий примыкают два последних произведения Аристофана: «Женщины в народном собрании» («Экклесиазусы»), поставленные в 392 году, и «Плутос» («Богатство») — в 388 году. Они вводят нас в самую гущу социальных проблем периода начавшегося упадка афинской демократии.

Комедия «Женщины в народном собрании» названа так потому, что ее хор состоит из афинских женщин, которые, скорбя о тяжелом положении государства, решают взять бразды правления в свои руки и наладить жизнь на иных началах: обобществить имущество и уравнять экономически граждан.

> Утверждаю: всё сделаться общим должно, и во всем пусть участвует
> каждый.
> Пусть от общего каждый живет, а не так, чтоб на свете богач жил и
> нищий,
> Чтоб один на широкой пахал полосе, а другому земли на могилу
> Не нашлось; чтоб у этого — толпы рабов, а другой и слуги не имел бы.
> …Мы общественной сделаем землю.
> Всю для всех, все плоды, что растут на земле, всё, чем собственник
> каждый владеет.
> *(Женщины в народном собрании,* 590–593, 597–598)

Такова основа программы, которую излагает героиня комедии Праксагора. Дальше она развивает свой план. Все граждане обязаны передать свое имущество в государственную казну. Кормить их будут в общих столовых, из общих складов будет выдаваться им одежда. Воровство потеряет всякий смысл, ибо каждый гражданин может выбрать себе в общественной кладовой любое платье по вкусу. Если все же останутся жулики и скандалисты, то средством воздействия на них будет вычет из обеденной порции и насмешки за общим столом.

За обобществлением имущества и ликвидацией индивидуального хозяйства следует обобществление жен и детей. Женщины станут общим достоянием и будут жить со всеми мужчинами, рожая для них детей. Так как при этом невозможно будет различить, кто является отцом ребенка, то дети будут считать своими отцами всех, кто старше их по возрасту. Для того чтобы не возникло затруднения в установлении общности жен,

ибо мужчины, естественно, устремятся к самой прекрасной женщине, а женщины будут искать связи с самым красивым молодым человеком, Праксагора вводит ряд ограничений, которые должны, по ее мнению, обеспечить порядок в этом сложном деле.

У слушателей Праксагоры возникает вопрос: кто же будет обрабатывать поля, чтобы пополнять обильные запасы пищи? «Рабы», — отвечает Праксагора и более не задерживается на обосновании этого аргумента: беззаботная жизнь за счет рабского труда есть нечто само собою разумеющееся даже для афинской бедноты.

Таким образом, проект Праксагоры носит ярко выраженный потребительский характер и не предполагает уничтожения эксплуатации человека человеком. Подобные мечты весьма характерны для деклассированных элементов афинской демократии, которые жили за счет общества и поэтому не могли быть носителями революционной идеологии. «Класс неимущих, но не трудящихся, не способен ниспровергнуть эксплуататоров»[48] — указывал В. И. Ленин.

Из комедии видно, что семья Праксагоры попала в Афины в годы войны. Если она и вернулась в деревню после окончания войны, то уже не в качестве земельного собственника: муж Праксагоры Блепир — афинский бедняк, живущий на деньги, которые он получает за посещение народного собрания. Он умеет мошенничать и наживаться на чужом добре, сутяжничать и подавать ложные доносы. Словом, по своему нравственному уровню он значительно уступает Дикеополю — честному труженику и земледельцу. Именно подобная городская беднота ищет выхода из существующего положения вещей в паразитическом существовании за счет государства или зажиточных граждан, то есть, в конечном результате, за счет эксплуатации рабского труда. Стремления этой социальной прослойки афинского демоса и отражает программа Праксагоры.

Как и полагается в комедии, агон приносит Праксагоре победу. Правда, агон в этой комедии мало чем напоминает аналогичные сцены в ранних комедиях; в нем почти не принимает участия хор, да и нет собственно никакого спора: просто Праксагора излагает свои доводы, а Блепир только иногда задает ей вопросы. Так или иначе, никто больше не возражает Праксагоре, и она может начать осуществлять свой план. Но не тут-то было!

Анализируя комедию «Лисистрата», мы обратили внимание на то, что развитие действия не кончается в ней вместе с агоном, а последующие эпизоды являются как бы ступеньками на пути

осуществления плана Лисистраты. В каждом новом эпизоде показывается влияние ее замысла на положение враждующих сторон. По такому же принципу строятся и «Экклесиазусы»: вся вторая половина комедии демонстрирует результаты, к которым приводит реализация плана Праксагоры. Но при этом, всё направлено на то, чтобы дискредитировать ее программу.

Так, в первой же сцене после агона перед нами появляются два гражданина. Первый из них, Хремет, готов целиком поддержать идею женщин и упаковывает свое имущество, чтобы отправить его в общественные кладовые. Наоборот, другой — Несдатчик — не торопится отдать свое добро. Это осторожный и прижимистый афинянин, человек «себе? на уме», приученный долгими годами войны ко всяким неожиданностям и не привыкший особенно доверять законам, быстро сменяющим один другой. Ему не так легко расстаться со своим имуществом, и если он решится на такой шаг, то сделает это не первым. Фигура Несдатчика воплощает черты характера, типичные для крестьянина: осторожность, подозрительность, недоверчивость. Вся сцена особенно важна потому, что в ней осмеивается идея уравнительности, составляющая одну из основ плана Праксагоры: когда глашатай возвещает начало пира, Несдатчик бросается со всех ног к общественному столу, так и не внеся ни полушки в общую кассу.

Полный крах постигает план Праксагоры в следующей сцене, где показано проведение в жизнь идеи общности мужчин. Заостренная до предела ситуация доказывает, что осуществление принципов Праксагоры наталкивается на непреодолимые затруднения. Само собой разумеется, что фаллические традиции комедии находят здесь широкое применение.

Юноша направляется на свидание с приглянувшейся ему красоткой. Но не успевает он и приблизиться к ее дому, как им завладевает старуха, требующая удовлетворения своих притязаний на молодость и красоту: раз все общее, то и юноша общий, раз все поровну, то и его следует делить поровну. Положение молодого человека становится просто отчаянным, когда вслед за первой старухой появляется другая, еще более уродливая, а за ней и третья — вовсе ходячая покойница. Вырывая юношу друг у друга, они в конце концов уволакивают его на растерзание, оставив огорченную молодую красотку ни с чем.

Аристофан откровенно и недвусмысленно осуждает и разоблачает уравнительный план государственного переустройства. Он поступает в данном случае опять-таки как идеолог аттического крестьянства, которое не могло примириться

с паразитическими стремлениями деклассированных низов. Аттический крестьянин выступал против проектов обобществления имущества и как мелкий собственник, возражающий против вторжения в права частной собственности, и как труженик, которому претит паразитическое существование деклассированных элементов демоса.

В том же плане следует решать вопрос об отношении Аристофана к проблемам семьи. Общность жен должна была разрушить весь хозяйственный уклад семьи, подорвать тот фундамент, на котором покоилась ее экономическая самостоятельность. «Средства входят в дом обыкновенно благодаря деятельности мужа, — говорится в «Домострое» Ксенофонта, — а расходуется большая часть их по распоряжению жены; если ее распоряжения хороши, состояние умножается, если дурны, состояние уменьшается». «Казалось бы смешным с моей стороны нести что либо в дом, — подтверждается эта мысль в другом месте, — если бы не было человека, хранящего внесенное»[49].

Подобные заявления мог безоговорочно принять каждый афинский крестьянин, для которого сохранение семьи было вопросом прежде всего экономическим. Жена обеспечивает семье сбережение нажитого, дети — его будущие владельцы. Но что сохранять афинскому нищему, который и кормится только от собрания к собранию, получив свои три обола? Что он оставит в наследство детям? Для него семья только обуза, от которой легче и проще было бы вовсе избавиться, передав заботу о женщинах и детях государству. Именно поэтому Аристофан уделяет столько места в комедии вопросам семьи, подвергая осмеянию паразитические мечтания бедноты.

Утопическому идеалу деклассированных афинских граждан Аристофан противопоставляет в комедии «Плутос» социальную утопию той прослойки афинского демоса, интересы которой он отражал всю свою жизнь.

Эта комедия может расцениваться как прямая полемика с планом Праксагоры, последнее утверждение социального идеала Аристофана, который он видел в независимом земельном собственнике, честном крёстьянине-труженике.

Герой комедии «Плутос» — обедневший аттический земледелец Хремил. Его сверстники и земляки — такие же бедные, как и он, крестьяне, проводящие целые дни за работой в поле. Но трудолюбие и честность не получают заслуженной награды — жизнь обедневшего земледельца Аристофан рисует без всяких прикрас.

Что ты можешь дать хорошего людям? — спрашивает Хремил

у Бедности.

> …Разве только ожоги от бани,
> Только плач и стенанья голодных детей и голодных старух причитанья?
> О бесчисленных блохах, о вшах, комарах говорить я уж вовсе не
> стану —
> Их великое множество, над головой они вьются, жужжат, досаждают,
> Заставляют вставать бедняка, говоря: «Голодать будешь, но подымайся!»
> А к тому ж вместо платья имеет бедняк лишь лохмотья, а вместо
> кровати —
> Сноп соломы, клопами кишащий: засни — так они тебя живо разбудят!
> И гнилую рогожу он вместо ковра постилает, а вместо подушки
> Он под голову камень побольше кладет; и питается он вместо булки
> Корнем мальвы, а вместо ячменных хлебов — пересохшими
> листьями редьки;
> От большого кувшина разбитого верх стулом служит ему; бок
> корчаги,
> Весь потрескавшийся, заменяет квашню.
> (*Плутос*, 535–546)

Перед аристофановским героем возникает вопрос, как освободить от тягостей такой жизни, если уж не себя (жизнь его клонится к закату), то хотя бы сына. Остаться ли мальчику честным, трудолюбивым и бедным, или пойти по проторенной дорожке обмана, воровства, лицемерия — и разбогатеть? Оракул Аполлона, к которому Хремил обратился за советом, велел ему следовать за первым, кого он повстречает после выхода из святилища.

И вот Хремил, сопровождаемый пронырливым рабом Карионом, плетется за слепым и оборванным человеком, который тяготится их вопросами и старается от них отделаться. В конце концов выясняется, что жалкий слепец — не кто иной, как сам Плутос, бог богатства. Когда-то он был зрячим и одарял людей земными благами в зависимости от их нравственных качеств. Но

Зевс, позавидовав его славе, ослепил его молнией. С тех пор бедный старик пс знает, к кому идти, и попадает из-за этого большей частью к людям злым и безнравственным. Использовав вдоволь его благость, они с презрением выгоняют слепого и обворованного бога. Теперь же этот бог повстречался Хремилу, и наш герой сможет разбогатеть, не переставая быть честным человеком.

Но человеколюбивому Хремилу этого мало. Он хочет препроводить Плутоса в святилище бога-целителя Асклепия, чтобы навсегда вернуть старику зрение. Тогда уж он, наверное, не станет вручать себя негодным людям, а обогатит честных и бедных. План Хремила осуществляется, бог прозревает, и на земле воцаряется полное благополучие.

Таким образом, и в своей последней комедии Аристофан создает социальную утопию, как и в предыдущем произведений. Но уравнение имущества, которое замышляет Хремил, не предполагает его обобществления, не обусловливается вторжением в права частной собственности. Правда, первоначально происходит своеобразное перераспределение богатства: честные и бедные люди получают в изобилии жизненные блага, а всякие обманщики, сикофанты и казнокрады должны испытать на собственном опыте горечь бедности. Так, например, сикофанта обряжают в нищенские лохмотья и отправляют греться в баню, где раньше приходилось пережидать зимние холода бедным людям. Но, очевидно, в конце концов и он будет прощен, потому что Хремил полон решимости совершенно согнать бедность с лица земли и не оставить ей ни малейшего убежища.

План Хремила и есть не что иное, как возвращение к старинной крестьянской мечте о золотом веке, когда не было ни богатых, ни бедных, но мечта эта уже модернизирована наличием частной собственности. Так, Карион, раб Хремила, с упоением рассказывает хору земледельцев:

Как сладко жить, коль валит счастье, граждане,
И ничего тащить не надо из дому!
Добра такая куча в дом вломилась к нам, —
Хоть никого ни в чем мы не обидели.
Наполнены лари мукою белою,
Кувшины же — вином душистым доверху,
Посуда вся и серебром, и золотом
Полным-полна, ну, просто удивительно!
Колодец полон масла, а бутылочки —
Душистой миррой, кладовые — фигами;

А уксусницы, блюда, утварь разная
Вся стала бронзовой. Дощечки старые
Для рыбы — все серебряными сделались.
Очаг же вдруг у нас — слоновой кости стал.
(Там же, 802–815)

Такая постановка вопроса прямо противоположна намерениям Праксагоры, предполагающей ликвидацию частной собственности: в «Плутосе» экономическая основа общества — мелкое крестьянское хозяйство остается в полной неприкосновенности, точно так же, как в нем нет и речи о ликвидации семьи.

Несмотря на возражения и сопротивление Бедности, Хремил одерживает победу, его план удается на славу к счастью всех бедных и честных людей. Символом победы над бедностью и невзгодами и залогом дальнейшего процветания родного города становится возвращение Плутоса в храм Афины и соответственно этому — наполнение государственной казны.

Если в «Экклесиазусах» дана острая критика идеала уравнительности и всеобщности, подразумевающего ликвидацию частной и в том числе земельной собственности, разрушение самостоятельного крестьянского хозяйства, то в «Плутосе» утверждается идеал сохранения частной собственности, утопическая мечта о возрождении аттического крестьянства.

Следует при этом заметить, что надежда на сохранение класса мелких земельных собственников была в известной степени политической иллюзией уже в годы Пелопоннесской войны: дальнейшее развитие товарно-денежных отношений, укрепление морского могущества Афин, а главное, расширение рабского способа производства неизбежно должно было привести к расслоению аттических земледельцев, к обнищанию их подавляющего большинства.

Таким образом, аристофановская комедия, бравшая на себя защиту этих земледельцев, пропаганду их идеалов, самим ходом исторического развития обречена была оставаться в кругу утопических представлений, идеализирующих прошлое: утопия мира в бурные годы войны; утопия возврата к обычаям и нравам марафонских бойцов, когда Афинский морской союз давно перестал быть равноправной «симмахией», превратившись в великодержавную «архэ»; утопия восстановления патриотической драматургии Эсхила, неразрывно связанной с эпохой становления афинской демократии, в годы, когда демократия переживала уже острый кризис, и так далее.

Но до сицилийской катастрофы и Декелейской войны иллюзии восстановления «крестьянской демократии» еще могли иметь под собой некоторое основание: до 413 года независимое аттическое крестьянство еще держалось довольно устойчиво. После дезорганизации афинской сельскохозяйственной жизни в результате набегов спартанцев из Декелей, а тем более после поражения и капитуляции Афин эти иллюзии уже теряли под собой всякую почву.

Не случайно поэтому, в отличие от ранних комедий Аристофана, где фантастический сюжет служил для наиболее яркого раскрытия злободневной политической тематики, комедия «Плутос» утопична по самой сущности своего содержания. Стремясь к осуществлению своих планов, герой комедии оказывается перед проблемой, неразрешимой для античности, — проблемой рабства.

Все начинается с того, что желание Хремила и его друзей исцелить Плутоса, чтобы затем зажить беспечно и привольно, встречает яростное сопротивление со стороны богини Бедности. Она пытается убедить земледельцев, что именно бедность является главной побуждающей силой в производстве материальных благ.

> Да ведь если бы Плутос стал зрячим опять и раздал себя поровну
> людям,
> То на свете никто никогда бы не стал ремесло изучать иль науку.
> А коль скоро исчезнет у вас ремесло и наука, то кто же захочет
> Иль железо ковать, или строить суда, или шить, или делать колеса,
> Иль тачать сапоги, иль лепить кирпичи, или мыть, иль выделывать
> кожу,
> Или, «плугом разрезавши лоно земли, собирать урожаи Демэтры»,
> Если сможете праздными жить вы тогда, ни о чем о таком не заботясь?
>
> — Пустяки, — отвечает Хремил, —
>
> Ведь все то, что сейчас перечислила ты, будут делать для нас наши
> слуги.

(Там же, 510–518)

Но откуда же возьмутся слуги-рабы, — продолжает спрашивать Бедность, — если никто не захочет заниматься работорговлей, если у каждого будет достаточно добра, чтобы не рисковать собственной жизнью, гоняясь за богатством? Кто захочет брать на себя хлопоты, связанные с добычей и продажей рабов, если никто не будет нуждаться в деньгах? Хремил чувствует, что почва уходит у него из-под ног и ему не справиться с доводами проклятой старухи Бедности. Он пускает в ход единственное оставшееся средство, то есть довольно грубо выпроваживает неугомонную противницу с поля спора, сопровождая свои действия знаменательным наставлением: «Ты меня не убедишь, даже если убедишь».

Итак, Аристофан подвергает сомнению перспективу всеобщего благополучия, основанного на рабском труде. Силой своего художественного гения он уловил глубокую противоречивость утопических идеалов того времени: всеобщее благо и процветание граждан невозможно на основе рабского труда, ибо само это рабство неразрывно связано с ростом социального неравенства среди свободных.

Найти выход из этого заколдованного круга Аристофан не мог, как вообще не могла найти его теоретическая мысль рабовладельческой Греции. Величайший мыслитель античности Аристотель, считая идеальным государство, в котором преобладающее место занимает «средний класс», в то же время признавал рабство «варваров» их естественным состоянием и необходимым условием существования этого самого среднего класса.

Но во всяком случае бесспорной заслугой Аристофана остается то, что он в последние годы своей жизни сумел приблизиться к пониманию противоречивости общественных отношений современной ему Греции. Свидетельством этого является и усиление интереса Аристофана к образу раба, который изображен в его последней комедии не как традиционный образ-маска, а как яркий индивидуальный характер. Мы останавливались выше в этой связи на образе Ксанфия из «Лягушек». Еще более примечателен Карион, раб Хремила, в «Плутосе».

Социальные признаки, типичные для раба, даются при первом же его появлении на сцене. Карион с горечью размышляет о своем положении:

Ведь раб владеть не смеет телом собственным,

Кто нас купил, тому мы богом вверены.
(Там же, б—7)

Не один раз приходится слышать Кариону предупреждения о грозящих ему побоях и заключении в колодки.

И вместе с тем Карион — фигура уже гораздо более активная, чем его хозяин. Это он, раб, дает советы господину и первый готов применить решительные меры, чтобы заставить слепого Плутоса назвать себя. Ночью, в храме Асклепия, куда привели для исцеления Плутоса, Хремил мирно почивает, в то время как Карион, бодрствуя, следит за всей процедурой. Правда, побудительные мотивы Кариона эгоистически материальны — ему очень хочется полакомиться пшеничной кашей, которая стоит недалеко от него у изголовья старушки, пришедшей в храм для исцеления от болезни. Рассказ Кариона о последующих событиях рисует его проворство и находчивость:

Но тут старушка, шум услышав близ себя,
Горшок рукой прикрыла.
Свистнул я, как змей
Священный, и впился зубами в руку ей.
Старуха быстро руку вновь отдернула…
…Уплел тут я горшок с пшеничной кашею.
(Там же, 688–691, 694)

Карион вообще всегда мыслит практически. Когда он вместе с Хремилом доказывает Плутосу, что люди пресыщаются всем, кроме богатства, господин и слуга поочередно перечисляют все, что, по их мнению, является благами жизни. Любовь, музыка, почет, слава, власть, — говорит Хремил. Хлеб, лакомства, пирожки, фиги, каша, чечевица, — подтверждает Карион. Великолепен также диалог вороватого и наглого Кариона с его бывшим покровителем, богом Гермесом, который после прозрения Плутоса при шел просить у Кариона помощи и хоть какой-нибудь ра ботенки.

Образ Кариона — наиболее яркое свидетельство той общей эволюции художественного стиля, которая отчетливо наблюдается в «Плутосе». Обрядовая сказочность и аллегоричность сохраняются только в построении сюжета (установление золотого века, образ Бедности). Вся плоть комедии, которой обрастает этот костяк, целиком бытовая, характерная, создающая почву для индивидуализации об раза. Невозможно, например, спутать нравственного Хремила с его

дружком Блепсидемом, таким же бедным крестьянином, но жуликоватым. Блепсидем, узнав, что Хремилу привалило богатство, прежде всего подозреваем приятеля в преступлении, предполагая, что он ограбил храм. Он то упрекает его в скрытности, то просится в долю, то обещает за вознаграждение замять дело.

Бытовая конкретность проникает в ситуации, искони являвшиеся монополией фаллической традиции. Вот молодящаяся старуха приходит к Хремилу с жалобой: молодой человек, который раньше, будучи бедным, ублажал её теперь, разбогатев, отказался от престарелой любовницы. Из жалоб старухи возникает вполне реальный образ юноши, который пошел к ней на содержание, вынужденный к этому тяжелым положением семьи: он вымогал у нее деньги на одежду не только для себя, но и для бедных сестренок и для старухи матери.

Возрастающая роль индивидуализированных персонажей, характеров, обрисованных с бытовой конкретностью, оказывает существенное влияние на структуру комедии: отступает далеко на задний план хор. Еще в «Лягушках» хор не только комментировал действие, но и непосредственно участвовал в нем, давая советы героям и высказывая свое мнение о происходящих событиях. Мы не говорим уже о «Лисистрате», где хор являлся обязательным коллективным участником действия. В «Экклесиазусах», близких по сюжетному построению к «Лисистрате», нет уже ничего подобного.

В то время, как в ранних комедиях Аристофана хору отводится около четверти текста, партия хора в «Экклесиазусах» занимает, по самому максимальному подсчету, девяносто два стиха из общего числа в 1180 строк, составляющих объем пьесы. Три песни хора вообще не приводятся в тексте: очевидно, он исполнял вставной номер — песню и пляску, никак не связанные с развитием действия.

В «Плутосе» хор, хотя и числится среди действующих лиц, играет фактически еще менее значительную роль, чем в «Экклесиазусах». В споре с Бедностью и в торжестве над ней хор никакого участия не принимает. Основным его назначением являются дивертисментные номера и пляски в перерывах между отдельными эпизодами. В обеих комедиях нет уже и в помине парабасы — центрального публицистического выступления поэта.

Так кризис полиса, распад общественных связей, объединявших граждан в социальное целое, находит отражение и в области художественного мышления. Разорение мелких свободных собственников-землевладельцев лишает древнюю аттическую комедию ее социальной базы. Разлагается сама ее

структура. Все это побуждает Аристофана искать новые средства художественной выразительности.

«Плутос», являющийся идейным итогом творчества Аристофана, содержит в себе наиболее прогрессивные его тенденции: критику богачей и других паразитов общества, восхваление честных и скромных граждан-тружеников. Вместе с тем значение последних комедий Аристофана для мировой литературы заключается и в том, что поэт сумел найти те новые методы художественного отражения действительности, которые легли в основу реалистического изображения человека не только как обобщенного социального типа, но и как конкретной индивидуальности.

«Плутос», последняя из дошедших до нас комедий Аристофана, была также последней, которую он поставил от своего имени. Вскоре после нее он написал еще две комедии, передав их, однако, для постановки своему сыну Арароту, которого поэт рекомендовал таким образом зрителям как своего преемника. Впрочем, трудно судить, в какой степени оправдались надежды Аристофана: от комедий Арарота дошли только незначительные отрывки.

Около 385 года до н. э. Аристофан умер.

VI

«Отец комедии» Аристофан был ярко выраженным тенденциозным художником, — писал Энгельс[50] подчеркивая этим главное достоинство творчества великого древнегреческого комедиографа.

Комедии Аристофана — великолепный образец гражданского, боевого, тенденциозного искусства. Автор «Всадников» и «Облаков» по праву может быть назван основоположником политической, обличительной комедии. Искренняя любовь к человеку-труженику, ненависть к богачам и зачинщикам войн, хищнически уничтожающим плоды человеческого труда, обеспечили Аристофану признательность передового человечества. Его комедии, порожденные такой далекой от нашего времени эпохой, пережили многие столетия и вошли в культуру человечества как одно из замечательных ее достижений.

Величие ума Аристофана, силу его бичующей сатиры, выразительность языка и красоту стиля видели его ближайшие потомки — эллинистические и римские поэты и филологи. Без тщательного труда нескольких поколений александрийских, а впоследствии византийских грамматиков, мы едва ли располагали бы сейчас почти полным текстом одиннадцати комедий древнего поэта и богатейшим материалом схолий к ним древних и средневековых комментариев. Нельзя не обратить внимание и на то обстоятельство, что из четырех великих афипских драматургов V века Аристофан находится в наиболее выгодном положении с точки зрения сохранности его произведений: от пьес Аристофана до нас дошла не менее, чем их четвертая часть, от пьес Эврипида — едва ли одна пятая, Эсхила — не более, чем одна десятая, Софокла — примерно одна пятнадцатая часть.

При всем том художественная специфика и обличительная смелость аристофановских комедий не благоприятствовали правильному их пониманию вплоть до эпохи Возрождения. Только на рубеже нового периода мировой истории, в условиях бурного наступления поднимающейся буржуазии против феодальной реакции, талант Аристофана находит безусловных почитателей в лице немецких гуманистов Иоганна Рейхлина и Филиппа Меланхтона, одного из первых английских утопических социалистов Томаса Мора и других прогрессивных представителей этой эпохи.

Обличитель католической церкви и средневековой схоластики Эразм Роттердамский в своей «Похвале Глупости»,

звучащей в целом ряде случаев совершенно по-аристофановски, непосредственно использует произведение древнего сатирика в главе, посвященной комическому прославлению Богатства-Плутоса.

Особенно близок к Аристофану по своей творческой манере великий французский гуманист-сатирик Франсуа Рабле, широко применявший приемы фантастической гиперболы и беспощадного гротеска в борьбе против средневековой схоластики и феодальной реакции. Выдающийся современник Рабле, Иоахим Дю Белле справедливо указывал, что Рабле «возрождает в наше время Аристофана»[51]. В 1953 году, в связи с четырехсотлетием со дня смерти Рабле, прогрессивный швейцарский филолог, член Всемирного Совета Мира Андрэ Боннар в специальной работе раскрыл общность гуманистических устремлений двух великих мастеров смеха — Аристофана и Рабле — и плодотворность их традиций для современной культуры.

Творчество Аристофана привлекало внимание и деятелей XVII–XVIII веков. Знаменитый драматург-классик Расин переделал комедию Аристофана «Осы», назвав ее «Сутяги».

Французский просветитель Дени Дидро, который в своей творческой практике шел иными путями, признавал гениальную одаренность Аристофана и общественное значение его творчества.

Известный английский романист и драматург Генри Фильдинг проявлял живой интерес к творчеству древнего сатирика. Он перевел на английский язык «Плутоса», а в стихотворном прологе к своей комедии «Судья в ловушке» высоко оценил аттическую комедию как образец общественного служения искусства:

> Еще в Элладе, древней школе муз,
> Узнал Порок сатиры горький вкус,
> Свободен, чист и неподкупно строг,
> Правдивый бард бичом хлестал Порок.
> Пусть негодяй был властью облечен,
> В комедии за все карался он,
> И был казним общественным стыдом
> Виновный пред общественным судом.
> *(Перевод В. Левика)*

В семидесятые годы XVIII столетия великий Гете с увлечением работает над переработкой комедии «Птицы», которую он предназначал для постановки на сцене Веймарского театра и хотел использовать в целях литературной полемики.

Обличительный характер аристофановского смеха метко раскрыл великий немецкий поэт-демократ Г. Гейне, не без основания считавший себя преемником традиций древнегреческого сатирика. С присущим ему едким юмором Гейне изобразил печальную судьбу Аристофана, если бы он жил в буржуазно-феодальной Германии середины XIX века.

На Аристофана живого у нас
Нашли бы мигом управу
За городскую заставу
Позволили бы черни хвостом не вилять,
А лаять и кусаться.
Полиции отдан был бы приказ
В тюрьме сгноить святотатца.
(Перевод В. Левика)

писал Гейне в последней главе поэмы «Германия».

И в позднейшую эпоху, в начале XX века, творчество Аристофана не раз использовалось передовой интеллигенцией в борьбе против реакционной сущности буржуазной цивилизации эпохи империализма.

Так, например, показательно отношение к древнему комедиографу Ромена Роллана. Много размышляя над судьбами театра, стремясь создать народные зрелища, способные охватить самые широкие массы, Роллан не случайно обращался к творческому опыту Аристофана. В 1918 году он задумал создать сатирические фарсы «в духе Аристофана», чтобы заклеймить буржуазное правосудие в образе легкомысленной и ветреной Дикэ, содержанки мифического короля Мидаса, от одного прикосновения которого все обращалось в золото, и разоблачить лицемеров, фигляров и дельцов, которые стремятся поживиться за счет народа[52].

В России пристальный интерес к Аристофаиу возникает в связи с развитием сатирических жанров в конце XVIII — первой половине XIX века. Еще В. К. Тредьяковский помещал имя Аристофана среди имен «авторов наиславнейших, которым надлежит подражать» в различных родах поэзии, и А. П. Сумароков поминал его в своей «Епистоле о стихотворстве» наряду с другими знаменитыми древними и новыми поэтами — «творцами, которые достойны славы». Впоследствии успехи русской обличительной комедии Фонвизина, Капниста, Грибоедова, Гоголя не один раз побуждали литературную критику высказать свое отношение к различным комедийным жанрам. «Сатиро-политическая комедия Аристофана», как назвал

ее в книге о Фонвизине друг Пушкина П. А. Вяземский [53], высоко оценивалась передовыми русскими людьми, которые подчеркивали ее гражданский, общественный пафос.

Популярность имени древнего сатирика пытались использовать в своих целях идеологи монархического лагеря. Образцом предвзятого, «охранительного» истолкования Аристофана является названная его именем комедия драматурга-консерватора князя Шаховского, направленная против республиканских идеалов декабристов. Впрочем, этот пасквиль не смог изменить отношения передовой русской интеллигенции к великому сатирику древности: для декабриста Кюхельбекера Аристофан и в годы тюремного заключения остается любимцем[54].

Активными защитниками Аристофана и вместе с тем глубокими толкователями его творчества в домарксистской эстетике были русские революционные демократы. Белинский, Герцен и Чернышевский раскрывали значение Аристофана в мировой культуре в связи с общей постановкой вопроса о смехе, как орудии социального обличения. Так, по мнению Белинского, комический поэт, отражающий в своих произведениях всю общественную жизнь, своим «изображением низкого и пошлого жизни» служит тем же высоким и прекрасным идеалам, что и поэт трагический.

Белинский охарактеризовал комедию Аристофана как «цвет цивилизации, плод развившейся общественности». «Чтоб понимать комическое, — указывал он, — надо стоять на высокой степени образованности. Аристофан был последним великим поэтом древней Греции» [55]. Вместе с тем Белинский видел глубокую противоречивость мировоззрения древнего сатирика. «Аристофан отравляет жизнь свою едким чувством грусти, не понимая необходимости разрушения прошедшего», — указывал Белинский, — и потому думает помочь горю, то есть излечить недуги общественной нравственности, «защищая старину против нового, осуждая новое во имя старого» [56].

Высоко оценивал творчество своего далекого, великого предшественника Гоголь, видевший в нем создателя жанра социальной, общественно направленной комедии. «В самом начале комедия была общественным, народным созданием. По крайней мере, такою показал ее сам отец ее, Аристофан», — писал Гоголь в «Театральном разъезде» [57].

Грозную обличительную силу аристофановской комедии прекрасно видел Герцен. «Смех — одно из самых сильных орудий против всего, что отжило и еще держится, бог знает на чем, важной развалиной, мешая расти свежей жизни и пугая слабых…

Смех — вовсе дело не шуточное, и им мы не поступимся», — писал в «Колоколе» Герцен и ссылался при этом на Аристофана и Лукиана[58].

Герцен горячо одобрил первую в русском и мировом литературоведении крупную работу об Аристофане русского эллиниста Б. И. Ордынского, с которой он познакомился еще в рукописи. После опубликования в «Отечественных записках» эта работа встретила также положительный отклик Чернышевского.

В творчестве Аристофана Чернышевский ценил главным образом сознательную общественную направленность, ссылаясь на пример великого сатирика прошлого в борьбе против защитников «чистого искусства» и «беспартийной» поэзии. И в древности были поэты, говорил Чернышевский, «которые сознательно и серьезно хотели быть служителями нравственности и образованности… достоверно мы знаем с этой стороны Аристофана. «Поэт — учитель взрослых», говорит он, — и все его комедии проникнуты самым серьезным направлением. Излишне и говорить о том, какое важное практическое значение получает поэзия в их руках» [59].

Во второй половине XIX — начале XX века в России развернулась большая филологическая работа по изучению текстов комедий Аристофана, их композиции, сценического воплощения, истории афинского комедийного театра. Появилось также большое количество переводов его комедий на русский язык.

За это время в России было напечатано четыре различных перевода комедии «Лягушки», по три — «Облаков» и «Женщин на празднике Фесмофорий», а большинство остальных комедий также появлялось в разных переводах, не считая полного прозаического перевода всех комедий с французского языка, изданного в 1897 году. Но только после Октябрьской революции вышел полный перевод всех комедий Аристофана, выполненный размером подлинника. Сейчас, в дни юбилея великого драматурга древности, осуществляется новое советское издание всех его комедий.

Необыкновенно яркое, свежее, праздничное по своему характеру искусство Аристофана неоднократно обращало на себя внимание деятелей русского театра. Наибольший интерес вызывала «Лисистрата». После Великой Октябрьской социалистической революции к «Лисистрате» обратился ряд советских театров. Их привлекал в этой комедии призыв к миру, протест против истребительных войн, составляющий ее гражданский пафос.

Наиболее удачным сценическим воплощением «Лисистраты»

была постановка, осуществленная в 1923 году в Музыкальной студии Художественного театра под руководством Вл. И. Немировича-Данченко и выдержавшая свыше двухсот представлений. «Основной смысл патетического спектакля Аристофана заключался в гневном протесте против войны, явившемся следствием империалистической бойни», — пишет историк театра. Спектакль «бил по бессмысленности войны. Он кричал против расточительства народных жизней. Он разоблачал нелепость и глупость тех поводов, по которым вспыхивают войны и которыми заслоняют их причины. Он раскрывал, в преувеличенных положениях, тяготы войны, — и призыв женщин к «воздержанию от мужчин» звучал совсем не фарсово, пронизанный антивоенным пафосом Аристофана»[60].

Показательно и другое: в период, когда советский театр преодолевал враждебные влияния декаданса, мистики, левацкого конструктивизма, Аристофан помогал найти дорогу к подлинному искусству. «Художественный театр оживил Аристофана, показал близость его здорового духа духу нашего времени, — писал тогда Б. Ромашов. — В «Лисистрате» уже чувствуется та бодрость искусства, тот широкий подход к большим темам, та полнокровность и реалистическая свежесть театра, которая одна способна выразить содержание нашей эпохи» [61].

В годы второй мировой войны советский театр снова обратился к Аристофану. Весной 1941 года в Московском театре им. Ленсовета была поставлена литературная композиция Дм. Смолина «Бабий бунт», в основу которой были положены комедии «Лисистрата» и «Женщины в народном собрании». Не касаясь сейчас художественных качеств этого спектакля, важно отметить самый факт его появления.

Думается, что при всех трудностях постановки Аристофана на современной сцене, творчество великого обличителя лицемеров и тунеядцев, паразитов и шарлатанов и впредь будет привлекать к себе внимание советского театра. Об этом говорил, в частности, Вл. И. Немирович-Данченко уже в 1938 году. Подводя итоги сорокалетнему существованию МХАТ и видя главную заслугу театра в выработке и совершенствовании принципов сценического «художественного реализма», Вл. И. Немирович-Данченко указывал: «Этот театр охватит и Горького, и Толстого, и Чехова, и Шекспира, и Софокла, и Аристофана»[62].

* * *

Празднование юбилейных дат великих представителей мировой культуры, которое уже стало традицией мировой прогрессивной общественности, призвано способствовать развитию и укреплению международного обмена ценностями культуры.

«У народов есть общее достояние, каким являются великие произведения науки, литературы и искусства, сохраняющие в течение веков отпечаток гения, — писал в обращении к народам мира от 19 февраля 1952 года председатель Всемирного Совета Мира Фредерик Жолио-Кюри. — Это культурное наследие является для человечества неиссякаемым источником. Оно позволяет людям различных эпох узнавать друг друга, улавливать в настоящем связывающую их нить. Оно открывает перед ними перспективы всеобщего согласия и понимания. Оно ежеминутно утверждает в них веру в человека в момент, когда более чем когда-либо необходимо взаимопонимание»[63].

Творчество Аристофана, одного из величайших поэтов прошлого, сумевшего еще на заре цивилизации осознать бесчеловечность войны и заклеймить ее в своих комедиях, и поныне высоко ценится всем прогрессивным человечеством, помогает укреплению культурных связей между народами.

notes

Примечания

1

К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XIV, стр. 475.

2

В. Г. Белинский, Собр. соч. в 3-х томах, Гослитиздат, М. 1948, т. 1, стр. 427.

3

К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XII, ч. I, стр. 203.

4

См. А. Л. Пинчук, Античные образы в сочинениях В. И. Ленина («Ученые записки Томского государственного университета», 1953, № 20, Вопросы литературоведения, стр. 19–53).

«В защиту мира», № 38, июль 1954, стр. 41.

«Правда» от 10 июля 1954 г.

7

«Журнал Министерства народного просвещения», № XI–XII, 1917 г., стр. 50.

П. Марков, Вл. И. Немирович-Данченко и Музыкальный театр его имени, Л. 1936, стр. 68.

9

К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XVI, ч. I, стр. 97.

10

К. Маркс и Ф. Энгель с, Сочинения, т. XIV, стр. 183.

11

К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. IV, стр. 12.

12

Там же, т. XIX, ч. II, стр. 369–370.

13

Фукидид. История, М. 1915, т. I. кн. II, гл. 63.

14

Фукидид, История, т. I, кн. И, гл 40.

15

Гермипп, фрагмент 63 (перевод автора очерка).

16

Фукидид, История, т. I, кн. II, гл. 16–17.

17

Хорег — богатый гражданин, бравший на себя расходы по содержанию хора.

К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. I, 1938, стр. 12.

19

Там же, т. XXVII, стр. 505.

20

Н. В. Гоголь, Собр. соч. в 6 томах, Гослитиздат, М. 1949, т. 4, стр. 257.

21

См. Аристотель, Поэтика, 1927, гл. 3.

22

И. И. Толстой, Инвективные песни аттического крестьянства (сб. «Академия наук СССР Н. Я. Марру», 1935, стр. 569).

23

М. Горький, О литературе, «Сов. писатель», М. 1953, стр. 330.

24

См. И. И. Толстой, Начало комедии и древняя аттическая комедия («История греческой литературы». М.-Л. 1946, т. I, стр. 435)

25

Цифры, стоящие после стихотворных цитат, здесь и далее указывают на нумерацию строк текста комедии.

Стихотворные цитаты из комедий Аристофана даются в следующих переводах: «Ахарняне» и «Птицы» — С. Апта; «Осы» и «Женщины на празднике Фесмофорий» — Н. Корнилова; «Плутос»— В. Холмского. Остальные комедии цитируются по изданию «Academia», 1934 г. Все переводы, кроме переводов С. Апта, отредактированы автором очерка, в ряде случаев — весьма существенно. Ему же принадлежит перевод стихов 443–451, 1303–1310 из «Облаков» и все прозаические переводы отрывков из комедий. Стихи 1078–1086 и 1458–1459 из «Лягушек» даны в переводе Ю. Шульца. Другие тексты цитируются в существующих переводах: «История» Фукидида — перевод Ф. Мищенко— С Жебелева, «Сократические сочинения» Ксенофонта — перевод С. И. Соболевского, «Поэтика» Аристотеля — перевод Н. И. Новосадского, псевдоксенофонтова «Афинская полития» — перевод С. И. Радцига, «Труды и дни» Гесиода — перевод В. В. Вересаева. Отрывок из «Просительниц» Эврипида дан в переводе И. М. Тройского.

26

См. об этом подробнее: И.И. Толстой, цит. труд., стр. 438–439.

27

Выше уже отмечалось, что древняя комедия возникла из слиянии хорового (обличительного) и диалогического (фарсового) элементов. В ранний ее период она, видимо, начиналась выступлением хора, парабасой, к которому затем достаточно свободно присоединялись балаганные народные сценки. К мыслям, выраженным в парабасе, они могли не иметь никакого отношения. Так продолжалось довольно долго, пока во второй половине V века, в связи с повышением идейной значимости комедии, не возникла необходимость подчинить разнородные составные части этого пестрого народного зрелища общему идейному замыслу. Первые попытки в этом направлении предпринял предшественник Аристофана, знаменитый Кратин; трудно, однако, судить, нисколько они были удачны: до нас не дошло целиком ни одной из его комедий.

К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. IV, стр. 12–13.

29

Н.А. Добролюбов, Полное собр. соч., 1934, т. I, стр. 200.

30

См. Гомер, Одиссея, песнь IX, стихи 420–436.

31

Н. Г. Чернышевский, Полное собр. соч., 1949, т. II, стр. 186.

32

Ж. Расин, Соч., изд. Academia, М.—Л. 1937, т. I, стр. 88–89.

33

См. С. И. Радциг, История древнегреческой литературы, М. 1940, стр. 240.

В. В. Маяковский, Собр. соч., М. 1947. т. 11, стр. 430.

35

Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собр. соч., Л. 1934, т. IX, стр. 204.

36

Фукидид, История, т. II, кн. VI, гл. 24.

37

Архидамовой войной принято называть первый период Пелопоннесской войны (431–421) по имени спартанского царя Архидама, возглавлявшего вторжения в Аттику. Второй период (415–404) называют обычно Декелейской войной — по названию занятого спартанцами в 413 году аттического селения Декелей.

38

И. М. Тройский, История античной литературы, изд. 2, Л. 1951, стр. 106–107.

39

См. С. И. Соболевский, Сократ и Аристофан («Ученые записки Моск. гор. пед. института», 1947, т. VI, вып. I), стр. 19–20.

См. С. И. Соболевский, указ. статья, стр. 15–16.

41

Ксенофонт, Воспоминания о Сократе, кн. III, гл. 9, § 10–11, ср. кн. I, гл. 2, § 9. «Сократические сочинения», М. 1935, стр. 127.

С. И. Соболевский, указ. статья, стр. 27.

43

Г. Э. Лессинг, Гамбургская драматургия, М. 1936, стр. 329–330.

44

См. С. И. Радциг, История древнегреческой литературы, М. 1940, стр. 247–248.

45

См. В. Асмус, Эстетика классической Греции. Рождение эстетической критики в комедиях Аристофана («Советский театр», № 10, 1936, стр. 12–13).

46

Пролаконски настроенных — то есть поддерживающих Лакедемон (Спарту) и симпатизирующих его политическому строю.

К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XVI, ч. I, стр. 98,

В. И. Ленин, Сочинения, т. 13, стр. 61.

Ксенофонт, Домострой, гл. III, § 15, гл. VII, § 40 (в кн. «Сократические сочинения», М. 1935).

50

См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения т. XXVII, стр. 505.

51

«Поэты французского Возрождения», Л. 1933, стр. 288»

См. Р. Роллан, Собр. соч., т. X, стр. 258; т. XII, стр. 142.

П. Вяземский, Фонвизин. Спб. 1848, стр. 179.

«Литературное наследство», М. 1954, т. 59, «Декабристы-литераторы», I, стр. 450.

55

В. Г. Белинский, Полное собр. соч. в 13 томах, 1906–1948, т. VIII, стр. 407.

Там же, т. XII, стр. 349.

Н. В.Гоголь, Собр. соч. в 6 томах, М. 1949, т. 4, стр. 230.

А. И. Герцен, Полное собр. соч., П-град, 1919, т. IX, стр. 118.

59

Н. Г. Чернышевский, Полное собр. соч., М. 1949, т. II, стр. 274.

П. А. Марков, Вл. И. Немирович-Данченко и Музыкальный театр его имени, Л. 1936, стр. 68–70.

61

Б. Ромашов, О «Лисистрате» («Известия» от 1 октябрй 1923 г., № 222, стр. 5).

Вл. И. Немирович-Данченко, Статьи. Речи. Беседы. Письма. М. 1952, стр. 150.

«Правда» от 22 февраля 1952 г.